

Amadeo de Souza-Cardoso no contexto da modernidade europeia

Contributo para o conhecimento das suas conceções estéticas e plásticas

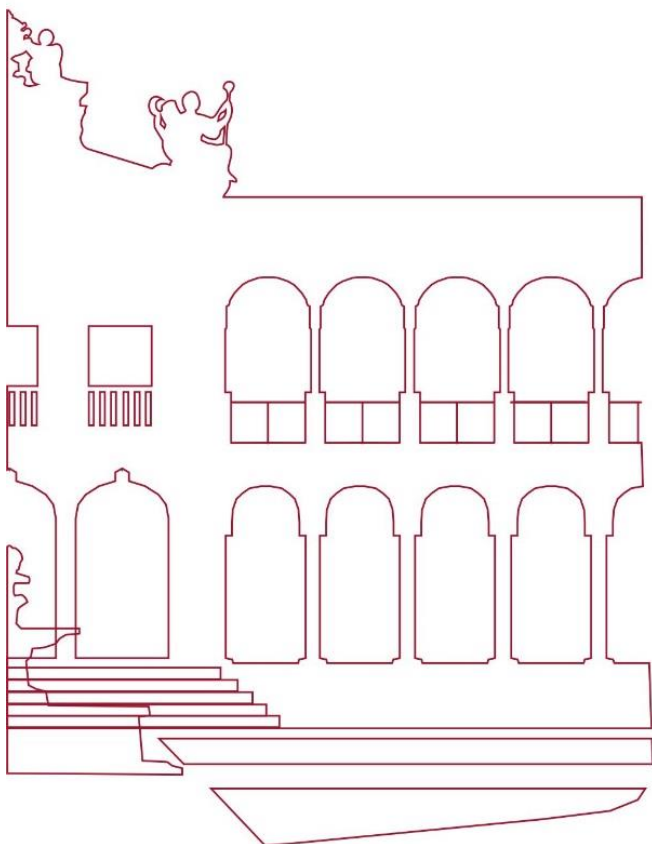
Ana Rita Penado Rodrigues

Prof.^a Doutora Maria Teresa Araújo da Silva Amado

Prof. Doutor Paulo Alexandre Rodrigues Simões Rodrigues

Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção do Grau de Doutor em História da Arte

Évora, 2019



Amadeo de Souza-Cardoso no contexto da modernidade europeia

Contributo para o conhecimento das suas conceções estéticas e plásticas

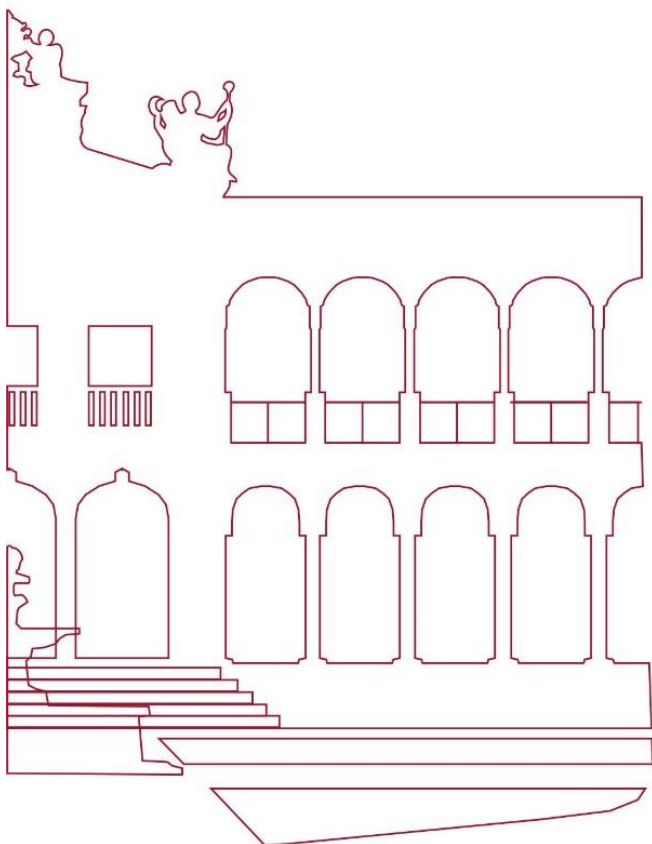
Ana Rita Penado Rodrigues

Prof.^a Doutora Maria Teresa Araújo da Silva Amado

Prof. Doutor Paulo Alexandre Rodrigues Simões Rodrigues

Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção do Grau de Doutor em História da Arte

Évora, 2019





UNIVERSIDADE DE ÉVORA

*À minha mãe por todo o amor, compreensão, força e coragem incessantes
Ao meu pai que vive no meu coração e me inspira todos os dias*

AGRADECIMENTOS

A concretização desta tese de doutoramento não teria sido possível sem o apoio e colaboração de algumas pessoas a quem expresso os meus sinceros agradecimentos.

Em primeiro lugar, gostaria de destacar o papel importantíssimo da minha família: a minha mãe que acompanhou de perto todas as fases do processo, que foi a grande encorajadora nas alturas de maior desânimo e que acreditou sempre em mim; o meu marido pelas longas conversas sobre arte e por se entusiasmar tanto com as minhas pesquisas; a minha irmã por estar sempre disponível; a minha avó, o meu cunhado e os meus dois sobrinhos pelo apoio e descontração. A todos, um muito obrigado pela grande estabilidade emocional que me proporcionaram durante estes últimos anos, fundamental para levar o meu estudo a bom porto.

Gostaria, igualmente, de agradecer à minha orientadora, a Prof.^a Dra. Teresa Amado, pela incansável disponibilidade para acompanhar o meu trabalho e pela enorme generosidade e humanidade que teve para comigo, ajudando-me em rigorosamente tudo o que eu precisei. Agradeço-lhe do fundo do meu coração; ao meu co-orientador, o Prof. Dr. Paulo Simões Rodrigues, pela simpatia e, sobretudo, pela enorme sabedoria que me transmitiu, pelos copiosos conselhos e enorme pragmatismo que me levaram a chegar ao essencial das minhas investigações.

Agradeço, ainda, aos funcionários da Fundação Calouste Gulbenkian, da Biblioteca Municipal de Beja e da Biblioteca Municipal de Serpa pela prontidão e amabilidade que me dedicaram, fornecendo-me todos os materiais necessários às minhas pesquisas.

RESUMO

A tese que apresentamos pretende estudar a obra de Amadeo de Souza-Cardoso, conciliando uma leitura formal dos seus desenhos com uma nova interpretação das fontes documentais que constituem o espólio do artista. Entre essas fontes destacamos a sua correspondência, fotografias, entrevistas, textos da sua autoria, bem como estudo da sua biblioteca.

Esta análise tem por finalidade ajudar a desvendar os ideais e as conceções estéticas e artísticas que estão subjacentes à produção do pintor, enquadrada no contexto do modernismo europeu, tendo o desenho como estudo de caso.

Finalmente, propomos a criação de um *website*, cujos conteúdos estruturantes correspondem à perspetiva defendida na tese. Com um objetivo essencialmente didático, o *website* dirige-se prioritariamente a públicos jovens e a alunos dos ensinos básicos e secundários. Esta plataforma digital pretende dar a conhecer – de forma acessível e apelativa – a originalidade e a modernidade da obra de Amadeo.

PALAVRAS-CHAVE

Modernismo, Amadeo Sousa-Cardoso, Estética, Desenho, Divulgação.

ABSTRACT

Amadeo de Souza-Cardoso in the European modernity context: Contribution to the knowledge of his aesthetic and plastic conceptions

The thesis we present intends to study the work of Amadeo de Souza-Cardoso, reconciling a formal reading of his drawings with a new interpretation of the documentary sources that constitute the artist's estate. Among these sources we highlight his correspondence, photographs, interviews, texts of his own, as well as study of his library.

This analysis aims to help unravel the ideals and aesthetic and artistic concepts that underlie the painter's production, framed in the context of European Modernism, with drawing as a case study.

Finally, we propose the creation of a *website*, whose structuring contents correspond to the perspective defended in the thesis. With a mainly didactic purpose, the *website* is directed primarily to young audiences and students of basic and secondary education. This digital platform aims to make known – in an accessible and appealing way – the originality and modernity of Amadeo's work.

KEYWORDS

Modernism, Amadeo Souza-Cardoso, Aesthetics, Drawing, Divulcation.

ÍNDICE

Resumo e Palavras-chave	5
Abstract e Keywords	6
Abreviaturas	18
Introdução	19
1.1 Tema, questões de partida e objetivos	19
1.2 Metodologia e fontes	20
1.3 Estado da arte	24
PARTE I - Amadeo de Souza-Cardoso no contexto do modernismo europeu e nacional	38
Capítulo 1 - O modernismo europeu até ao final da I Guerra Mundial	40
1.1 O contexto parisiense	40
1.1 O contexto português	60
Capítulo 2 - Amadeo de Souza-Cardoso: apontamento biográfico	70
Capítulo 3 - Criação e fundamentação de uma estética moderna própria: análise do espólio documental do artista	95
Conclusão	126
PARTE II - Construção e evolução artística e estética da obra de Amadeo de Souza-Cardoso: Desenhos e aguarelas como estudo de caso	132
Capítulo 1 - Desenho humorístico	134
1.1 Objetivos do capítulo	134
1.2 Metodologia de análise	134
1.3 Análise	141
1.3.1 Caricatura social	141
1.3.2 Caricatura de profissionais	160
1.3.3 Caricatura pessoal	173
1.4 Conclusão	204
Capítulo 2 - Desenho estilizado	207
2.1 Objetivos gerais do capítulo	207
2.2 <i>XX Dessins</i>	207

2.2.1	Objetivos e metodologia de análise	207
2.2.2	Historial expositivo e bibliográfico	208
2.2.3	Características técnicas e materiais	209
2.2.4	Análise do prefácio	210
2.2.5	Análise dos vinte desenhos	212
2.2.6	Conclusão	264
2.3	<i>La Légende de Saint Julien L'Hospitalier</i>	267
2.3.1	Breve história da aquisição do códice	267
2.3.2	A obra	267
2.3.2.1	São Julião na <i>Legenda Áurea</i>	268
2.3.2.2	São Julião em <i>Trois Contes</i> de Flaubert	270
2.3.2.2.1	Duas ilustrações, a mesma obra	271
2.3.2.2.2	Análise dos dez desenhos iniciais do códice de Amadeo	272
2.3.3	Ilustração de <i>La Légende de Saint Julien L'Hospitalier</i> por Amadeo de Souza-Cardoso	302
2.3.3.1	Estrutura técnica e material	302
2.3.3.2	Frontispício e primeiras páginas	303
2.3.3.3	Análise da relação texto/imagem	309
2.3.4	Conclusão	407
	Capítulo 3 – Desenho de estudo	411
3.1	Objetivos do capítulo	411
3.2	Metodologia de análise	411
3.3	Análise	412
3.3.1	O corpo humano e o movimento	412
3.3.2	A composição geométrica	419
3.4	Conclusão	425
	Capítulo 4 – Aguarelas	427
4.1	Objetivos do capítulo	427
4.2	Metodologia de análise	427
4.3	Análise	428
4.3.1	Instrumentos, quadras e lendas populares	428
4.3.2	As máscaras	436
4.3.3	A temática religiosa	442
4.4	Conclusão	445

PARTE III - Projeto de valorização e divulgação cultural da obra de Amadeo de Souza-Cardoso	448
1. Home	450
2. Vida	451
3. Pesquisas teóricas	452
4. Obras destacadas	455
5. Mais	460
Conclusão	462
Considerações finais	464
Fontes e estudos	468
1. Fontes documentais	468
1.1 Correspondência	468
1.2 Fotografias	468
1.3 Obras literárias publicadas por Amadeo de Souza-Cardoso em Arquivo na Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte	469
1.4 Obras literárias pertencentes a Amadeo de Souza-Cardoso em Arquivo na Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte	469
1.5 Textos não editados	472
1.6 Fontes gráficas e pictóricas	472
1.6.1 Obras impressas em periódicos	472
1.6.2 Obras observadas presencialmente	473
1.6.3 Obras publicadas em catálogos	473
1.6.4 Obras analisadas a partir de <i>websites</i>	473
2. Estudos sobre Amadeo no contexto do modernismo	474
2.1 Obras	474
2.2 Teses	479
2.3 Catálogos	480
2.4 Artigos	482
3. Estudos sobre arte	486
3.1 Obras	486
3.2 Artigos	493
Anexos	495
1. Umberto Brunelleschi, ilustrações do livro <i>Contes du Temps Jadis</i> , de Charles Perrault, 1912.	496

2. Wassily Kandinsky, ilustrações para o livro <i>Klänge</i> , 1911.	501
3. Luc-Olivier Merson, ilustração do conto <i>La Légende de Saint Julien L'Hospitalier</i> de Flaubert, 1895.	515
4. Amadeo de Souza-Cardoso, <i>Brasões da Bretanha</i> , 1912.	522
5. Amadeo de Souza-Cardoso, cópia manuscrita dos poemas populares “Balladas da Serra”, 1913.	525

ÍNDICE DE FIGURAS¹

Figura 1. Fotografia de Amadeo de Souza-Cardoso em criança	70
Figura 2. Fotografia de Amadeo de Souza-Cardoso, Manuel Laranjeira, Ramiro Mourão e Eurico Pousada	72
Figura 3. Fotografia de Amadeo no seu <i>atelier</i> na Cité Falguière 14	74
Figura 4. Fotografia de Amadeo no seu <i>atelier</i> em Paris	77
Figura 5. Fotografia de Amadeo de bata e boina	82
Figura 6. Fotografia de Amadeo na Bretanha	89
Figura 7. <i>Manual de Alemão</i>	141
Figura 8. <i>Manual escolar</i>	143
Figura 9. <i>Bilhete-postal enviado à irmã Alice</i>	144
Figura 10. <i>A Ave do Paraíso (vulgo Arara Balnear)</i>	147
Figura 11. <i>As fidalgas pobres</i>	148
Figura 12. <i>Le bon bourgeois</i>	150
Figura 13. <i>Um parisiense</i>	151
Figura 14. <i>Homem Sentado</i>	152
Figura 15. <i>Sauvant de la catastrophe le fruit de ses entrailles</i>	154
Figura 16. <i>Jane Avril</i>	155
Figura 17. <i>La Troupe de Mademoiselle Eglantine</i>	155
Figura 18. <i>Senhora de chapéu</i>	156
Figura 19. <i>Quem tudo quer... Tudo perde</i>	157
Figura 20. <i>Duas figuras femininas e homem dos jornais</i>	158
Figura 21. <i>A Conquista</i>	159
Figura 22. <i>Portas de armário da casa de Manhufe</i>	161
Figura 23. <i>Título desconhecido</i>	162
Figura 24. <i>Título desconhecido</i>	163
Figura 25. <i>Caricatura de bailarina</i>	165
Figura 26. <i>Caricatura das irmãs Suggia</i>	166
Figura 27. <i>Tu pars?... Oui, j'ai mal au coeur</i>	167
Figura 28. <i>Título desconhecido</i>	168
Figura 29. <i>Magala</i>	168
Figura 30. <i>Caricatura de Gouveia Pinto</i>	170

¹ As obras de Amadeo de Souza-Cardoso pertencentes à Fundação Calouste Gulbenkian e ao Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, em Amarante, foram observadas presencialmente. Para todas as outras figuras indicamos na legenda a sua origem.

Figura 31. <i>Vagabundo</i>	172
Figura 32. <i>Caricatura de Guerra Junqueiro</i>	174
Figura 33. <i>Caricatura de Ramalho Ortigão</i>	174
Figura 34. <i>Caricatura de Ramiro Mourão</i>	175
Figura 35. <i>Caricatura de Manuel Laranjeira</i>	175
Figura 36. <i>Caricatura de Amadeo de Souza-Cardoso e Manuel Laranjeira</i>	179
Figura 37. <i>Caricatura de Manuel Laranjeira</i>	180
Figura 38. <i>Ementa do jantar oferecido a A. de Sousa</i>	181
Figura 39. <i>Grupo com autorretrato</i>	184
Figura 40. <i>O Conselheiro – O Braga</i>	185
Figura 41. <i>Caricatura de Pedro Cruz</i>	186
Figura 42. <i>Caricatura de Alves Cardoso e Emmérico Nunes</i>	187
Figura 43. <i>Caricatura de Arthur Cardoso</i>	188
Figura 44. <i>Título desconhecido</i>	189
Figura 45. <i>Título desconhecido</i>	189
Figura 46. <i>Caricatura de Manuel Bentes</i>	191
Figura 47. <i>Caricatura de Emmérico Nunes</i>	192
Figura 48. <i>Caricatura de Emmérico Nunes</i>	193
Figura 49. <i>Caricatura de Emmérico Nunes</i>	194
Figura 50. <i>Caricatura de Alberto Cardoso</i>	195
Figura 51. <i>Caricatura de Senhora de Azul</i>	196
Figura 52. <i>Conjunto de caricaturas</i>	197
Figura 53. <i>Título desconhecido</i>	198
Figura 54. <i>Caricatura de Alberto Cardoso</i>	199
Figura 55. <i>Conjunto de caricaturas</i>	200
Figura 56. <i>Conjunto de caricaturas</i>	201
Figura 57. <i>Frontispício do álbum XX Dessins</i>	213
Figura 58. <i>Ex-Libris</i>	214
Figura 59. <i>Tête d'Étude</i>	215
Figura 60. <i>Woman in Profile</i>	216
Figura 61. <i>La Forêt Merveilleuse</i>	217
Figura 62. <i>Mauresques</i>	219
Figura 63. <i>L'Amazone Noire</i>	223
Figura 64. <i>L'Amazone</i>	225
Figura 65. <i>Mère et Enfant</i>	226
Figura 66. <i>Título desconhecido (Estudo para Mãe e filha)</i>	228
Figura 67. <i>L'athlète</i>	229
Figura 68. <i>Sur la terrasse</i>	231
Figura 69. <i>A banhista Valpinçon</i>	232
Figura 70. <i>A Virgem do Chanceler Rolin</i>	234
Figura 71. <i>A anunciação</i>	234
Figura 72. <i>Título desconhecido</i>	235
Figura 73. <i>Étude du nu</i>	236
Figura 74. <i>Concerto campestre</i>	237
Figura 75. <i>Estudo para “Étude du nu”</i>	237
Figura 76. <i>La chèvre enchantée</i>	238
Figura 77. <i>Le bain des sorcières</i>	240
Figura 78. <i>Título desconhecido</i>	243
Figura 79. <i>Paysage</i>	244
Figura 80. <i>Les faucons</i>	245

Figura 81. Cheval noir	247
Figura 82. <i>Les chevaux du roi</i>	248
Figura 83. <i>La détente du cerf</i>	250
Figura 84. <i>Título desconhecido</i>	251
Figura 85. <i>Joueuse de polo</i>	252
Figura 86. <i>Le moulin</i>	253
Figura 87. <i>Le tigre</i>	255
Figura 88. <i>Título desconhecido</i>	256
Figura 89. <i>Le tournoi</i>	257
Figura 90. <i>A Caçada na Floresta</i>	258
Figura 91. <i>La tourmente</i>	259
Figura 92. <i>Les chevaux do sultan</i>	261
Figura 93. <i>Trois lévriers blancs</i>	262
Figura 94. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier</i>	275
Figura 95. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier</i>	277
Figura 96. <i>Título desconhecido</i>	279
Figura 97. <i>Título desconhecido [desenho]</i>	280
Figura 98. <i>Título desconhecido</i>	281
Figura 99. <i>Título desconhecido</i>	282
Figura 100. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier</i>	283
Figura 101. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier</i>	285
Figura 102. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	288
Figura 103. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	289
Figura 104. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	291
Figura 105. <i>Título desconhecido</i>	293
Figura 106. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	294
Figura 107. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	296
Figura 108. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	297
Figura 109. <i>Título desconhecido</i>	298
Figura 110. <i>Frontispício para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	304
Figura 111. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	305
Figura 112. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	305
Figura 113. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	306
Figura 114. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	306
Figura 115. <i>Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	306

<i>L'Hospitalier</i>	307
Figura 116. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	307
Figura 117. Frontispício (não utilizado) para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	309
Figura 118. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	310
Figura 119. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	310
Figura 120. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	311
Figura 121. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	313
Figura 122. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	315
Figura 123. Estudo para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	316
Figura 124. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	317
Figura 125. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	319
Figura 126. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	320
Figura 127. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	322
Figura 128. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	323
Figura 129. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	324
Figura 130. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	326
Figura 131. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	327
Figura 132. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	328
Figura 133. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	331
Figura 134. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	332
Figura 135. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	333
Figura 136. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	335
Figura 137. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	336
Figura 138. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	339
Figura 139. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian L'Hospitalier</i>	340
Figura 140. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	

<i>L'Hospitalier</i>	341
Figura 141. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	343
Figura 142. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	345
Figura 143. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	347
Figura 144. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	348
Figura 145. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	350
Figura 146. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	352
Figura 147. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	353
Figura 148. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	355
Figura 149. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	356
Figura 150. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	357
Figura 151. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	358
Figura 152. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	360
Figura 153. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	361
Figura 154. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	363
Figura 155. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	364
Figura 156. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	366
Figura 157. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	367
Figura 158. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	369
Figura 159. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	371
Figura 160. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	372
Figura 161. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	374
Figura 162. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	375
Figura 163. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	377
Figura 164. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	378
Figura 165. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	

<i>L'Hospitalier</i>	379
Figura 166. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	381
Figura 167. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	382
Figura 168. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	384
Figura 169. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	386
Figura 170. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	387
Figura 171. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	388
Figura 172. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	389
Figura 173. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	391
Figura 174. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	392
Figura 175. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	393
Figura 176. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	395
Figura 177. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	396
Figura 178. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	398
Figura 179. <i>Moralia in Job</i>	399
Figura 180. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	400
Figura 181. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	402
Figura 182. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	403
Figura 183. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	405
Figura 184. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	406
Figura 185. Desenho para o manuscrito ilustrado <i>La Légende de Saint Julian</i>	
<i>L'Hospitalier</i>	406
Figura 186. Título desconhecido	412
Figura 187. Título desconhecido	413
Figura 188. Título desconhecido	415
Figura 189. Título desconhecido	415
Figura 190. Título desconhecido	415
Figura 191. Título desconhecido	416
Figura 192. Título desconhecido	416
Figura 193. Título desconhecido	416
Figura 194. Título desconhecido	417
Figura 195. Título desconhecido	417

Figura 196. <i>Título desconhecido</i>	418
Figura 197. <i>Título desconhecido</i>	418
Figura 198. <i>Título desconhecido</i>	419
Figura 199. <i>Título desconhecido</i>	420
Figura 200. <i>Título desconhecido</i>	420
Figura 201. <i>Título desconhecido</i>	421
Figura 202. <i>Título desconhecido</i>	421
Figura 203. <i>Título desconhecido</i>	421
Figura 204. <i>Título desconhecido</i>	422
Figura 205. <i>Título desconhecido</i>	422
Figura 206. <i>Título desconhecido</i>	423
Figura 207. <i>Título desconhecido</i>	423
Figura 208. <i>Título desconhecido</i>	423
Figura 209. <i>Título desconhecido</i>	424
Figura 210. <i>Retrato do Dr. Pallazzoli</i>	424
Figura 211. <i>Título desconhecido</i>	429
Figura 212. <i>Título desconhecido</i>	429
Figura 213. <i>Título desconhecido</i>	430
Figura 214. <i>Título desconhecido</i>	430
Figura 215. <i>Título desconhecido</i>	430
Figura 216. <i>Título desconhecido</i>	431
Figura 217. <i>Título desconhecido</i>	431
Figura 218. <i>Título desconhecido</i>	432
Figura 219. <i>Título desconhecido</i>	432
Figura 220. <i>Título desconhecido</i>	433
Figura 221. <i>Título desconhecido</i>	433
Figura 222. <i>Título desconhecido</i>	434
Figura 223. <i>Título desconhecido</i>	434
Figura 224. <i>Mulher Decepada brisement de la grace croisée de la violence nouvelle</i>	435
Figura 225. <i>Título desconhecido</i>	437
Figura 226. <i>Título desconhecido</i>	437
Figura 227. <i>Título desconhecido</i>	437
Figura 228. <i>Título desconhecido</i>	438
Figura 229. <i>Título desconhecido</i>	438
Figura 230. <i>Título desconhecido</i>	438
Figura 231. <i>Litoral cabeça</i>	439
Figura 232. <i>Título desconhecido</i>	439
Figura 233. <i>Tête Ocean</i>	439
Figura 234. <i>Título desconhecido</i>	440
Figura 235. <i>Título desconhecido</i>	440
Figura 236. <i>Oceano Vermelhão Azul (Continuidades Simbólicas) Rouge Bleu Vert</i>	441
Figura 237. <i>Tête</i>	441
Figura 238. <i>Título desconhecido [Sagrado Coração de Jesus]</i>	442
Figura 239. <i>Título desconhecido [Estigmatização de São Francisco]</i>	443
Figura 240. Pormenor da página “Home” do website Amadeo de Souza-Cardoso: <i>Conceções estéticas e plásticas</i>	450
Figura 241. Justificação da criação do website. Pormenor da página “Home” do website Amadeo de Souza-Cardoso: <i>Conceções estéticas e plásticas</i>	451
Figura 242. Biografia de Amadeo em vídeo. Pormenor da página “Vida” do website	

<i>Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas</i>	452
Figura 243. Pormenor da página “Pesquisas teóricas” do website <i>Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas</i>	453
Figura 244. Referências bibliográficas. Pormenor da página “Pesquisas teóricas” do website <i>Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas</i> .	454
Figura 245. Pormenor da subpágina “Arte Antiga” do website <i>Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas</i>	454
Figura 246. Pormenor da subpágina “Arte Moderna” do website <i>Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas</i>	455
Figura 247. Pormenor da página “Obras destacadas” do website <i>Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas</i>	456
Figura 248. Títulos de obras na barra menus. Pormenor da página “Obras destacadas” do website <i>Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas</i>	457
Figura 249. Pormenor da subpágina “A Fortaleza” do website <i>Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas</i>	457
Figura 250. Iconografia, composição, características plásticas, atividade proposta. Pormenor da subpágina “A Fortaleza” do website <i>Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas</i>	458
Figura 251. Pormenor da subpágina “Atividade sugerida” para a pintura “A Fortaleza” do website <i>Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas</i>	459
Figura 252. Pormenor da subpágina “Atividade sugerida” para a pintura “Cavaleiros” do website <i>Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas</i>	460
Figura 253. Pormenor da página “Mais” do website <i>Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas</i>	461

ABREVIATURAS

ASC-BA-CAM – Espólio Amadeo de Souza-Cardoso – Biblioteca de Arte – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

BnF – Bibliothèque nationale de France, Paris

CAM-FCG – Coleção de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

MET – The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

MMASC – Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante

MNAC-MC – Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa

MoMA – Museum of Modern Art, Nova Iorque

INTRODUÇÃO

1. Tema, questões de partida e objetivos

A personalidade e a obra de Amadeo de Souza-Cardoso sempre nos fascinou. Apesar dos inúmeros estudos surgidos a partir dos anos 90 do século passado, existiam aspetos da polifacetada obra deste artista que continuavam por conhecer. Afirmava-se a sua singularidade criativa no contexto do modernismo europeu, embora de forma frágil, valorizando-se mais o processo de assimilação e de imitação de Amadeo do que a sua inovadora originalidade. A modernidade parisiense, com o espetro dos seus grandes génios, pesava sobre a historiografia de arte portuguesa e impedia Amadeo de ser encarado como um criador de uma estética inovadora para a época em que viveu.

Contribuir de algum modo para o melhor conhecimento da obra do pintor e para divulgação do seu nome como um dos grandes marcos do modernismo europeu mostrava-se assim um grande desafio, até porque a Fundação Calouste Gulbenkian vinha promovendo o seu reconhecimento de uma forma excecional, preparando, inclusive, em 2016, uma grande exposição internacional para assinalar o centenário da sua morte.

Estudando globalmente a obra de Amadeo verificámos que os trabalhos desenvolvidos no período da sua juventude, predominantemente desenhos e aguarelas, se encontravam pouco explorados, comparativamente com as suas pinturas de maturidade, sendo estes fundamentais para compreendermos a progressão estética que a obra do artista terá até à sua morte.

Também o vasto espólio documental de Amadeo, contendo fotografias, correspondência, textos e obras literárias, não se encontrava suficientemente estudado, havendo espaço para novas perspetivas e abordagens.

Estas constatações permitiram-nos colocar três questões de partida. Em que se baseiam as pesquisas estéticas de Amadeo? Como se concretizam na sua atividade artística, nomeadamente na sua obra gráfica? Como se pode dar a conhecer a sua obra a jovens e a público não especialista, geralmente afastado da arte moderna?

Assim, a tese que nos propomos realizar, procura cruzar o espólio documental do artista (que abrange toda a sua vida) com a análise dos desenhos de juventude – a caricatura, quase ignorada pelos estudiosos, os *XX Dessins*, a cópia ilustrada de *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, os desenhos de estudo – e as aguarelas compreendidas entre 1914 e 1918. Tentaremos perceber quais são as conceções estéticas, de Amadeo, qual o seu contributo e a sua originalidade no modernismo europeu, e como poderemos ajudar a promover o seu reconhecimento.

Os objetivos a atingir passam, deste modo, por compreender a forma como Amadeo de Souza-Cardoso assimila e recria os valores modernos (tendo em conta que se trata de um movimento de rutura com as conceções estéticas da cultura e da arte vigente no mundo ocidental); analisar as conceções estéticas e plásticas do artista, valorizando os anos de juventude e o tempo de formação; reconhecer a importância do desenho experimental de Amadeo como instrumento de estudo para a sua progressão no campo do desenho estilizado e da pintura; analisar a originalidade criativa e a inovação da obra do pintor, através do estudo das suas principais temáticas, da composição, da forma, da cor e dos signos; promover a valorização e a divulgação da obra do artista, de forma dinâmica e inclusiva.

2. Metodologia e fontes

A tese estrutura-se em três partes. A primeira analisa o modernismo europeu e a sua incidência no pensamento estético e artístico de Amadeo, recorrendo ao estudo do seu espólio documental. Esta análise organiza-se em três eixos principais: o primeiro, aborda o modernismo enquanto movimento de rutura cultural e artística, realçando o impacto

causado no campo das artes e relacionando a situação de Portugal face ao modernismo europeu; o segundo, fixa-se numa perspetiva bibliográfica, com especial enfoque para o período parisiense e os contactos estabelecidos com o modernismo português; e, o terceiro, procura, em termos concretos, analisar a forma como Amadeo incorpora os valores da sociedade moderna e faz nascer as suas primeiras concepções estéticas. O objetivo desta primeira parte é contextualizar o artista no modernismo europeu, para melhor se compreender de onde parte, o que o atrai e modela, e como acolhe e vai assimilando o modernismo.

A segunda parte procura conciliar as concepções estéticas, observadas na primeira parte, com a produção artística de Amadeo na sua fase de juventude, recorrendo a uma análise formal e iconográfica de desenhos e aguarelas, obras menos estudadas até ao momento e que muito nos dizem sobre o modo como Amadeo concretiza essas concepções.

A terceira parte da nossa tese apresenta uma proposta de valorização e divulgação cultural da obra de Souza-Cardoso, através da criação de um *website* dedicado ao artista. Enquanto culminar da investigação, o seu principal objetivo centra-se na difusão didática da obra do pintor e da sua estética. Este recurso *on-line* deverá funcionar em articulação com outras instituições culturais portuguesas (como, por exemplo, o Museu Amadeo de Souza-Cardoso e a Fundação Calouste Gulbenkian), a fim de contribuir para uma maior divulgação e um melhor reconhecimento do valor artístico desta obra.

A metodologia específica seguida em cada um dos capítulos que constituem as três partes distintas da tese encontra-se expressa nesses mesmos capítulos.

Recorremos a dois tipos de fontes que integram o espólio de Amadeo: as fontes textuais e as fontes gráficas e plásticas. As fontes textuais englobam algumas cartas e bilhetes-postais enviados a familiares e amigos, textos da autoria do pintor ou recolhidos por ele, fotografias e obras da sua biblioteca pessoal em depósito no Arquivo da Fundação

Calouste Gulbenkian², ou constantes do *Catálogo Raisonné Fotobiografia*³, publicado pela mesma instituição, em 2007.

As fontes gráficas incluem uma seleção de desenhos humorísticos, de desenhos constantes do álbum *XX Dessins* e de *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, de desenhos de estudo e de aguarelas que consideramos fundamentais para compreender o modo como o artista incorpora e desenvolve as suas conceções estéticas.

Os desenhos humorísticos foram observados no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, em Amarante, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, no catálogo *Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*⁴, na exposição internacional *Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918*⁵, realizada recentemente no Grand Palais, em Paris, na obra de Osvaldo Macedo de Sousa, *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*⁶, e em jornais da época, como *Ilustração Popular* e *Ilustração Portuguesa*.

Os *XX Dessins*⁷ e *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*⁸, duas publicações de autor realizadas por Amadeo em vida, foram editadas pela Fundação Calouste Gulbenkian

² Por uma questão de escassez de recursos, que nos impediu de ter acesso ao acervo completo existente sobre Amadeo, optámos pela análise do espólio de consulta pública, pertencente à Fundação Calouste Gulbenkian.

³ *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Texto de Catarina Alfaro; Coord. de Helena de Freitas. Vol. I. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian; Assírio & Alvim, 2007.

⁴ *Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1987.

⁵ *Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918*. Introd. Marcelo Rebelo de Sousa [et al.]; Essays Helena de Freitas [et al.]; Trad. de Joana Moraes Cabral, Patrick Quillier, Catherine Vasseur; Graphiste Jean-Yves Cousseau. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016.

⁶ SOUSA, Osvaldo Macedo de. *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*. Col. Na Monarquia 1847/1910. Vol. I. Lisboa: Humorgrafe: S.E.C.S., 1998.

⁷ CARDOSO, Amadeo de Souza. *XX Dessins par Amadeo de Souza-Cardoso*, Paris: Société Générale d'Impression, 1912.

⁸ CARDOSO, Amadeo de Souza. *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier, dessins de Amadeo de Souza-Cardoso*, Paris, 1913.

em versão fac-similada, respetivamente nos anos de 1983 e 2006, e reeditadas em 2016, além de serem regularmente expostas por esta instituição.

Os esboços a carvão e a tinta-da-china, bem como as aguarelas foram observados presencialmente numa visita ao acervo da Fundação Calouste Gulbenkian e na exposição *Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918*⁹, realizada em Paris, em 2016, que reuniu um número considerável de obras artísticas deste pintor.

Os desenhos e as aguarelas avulsos serão preteridos relativamente aos núcleos de obras semelhantes ou a obras vistas como um todo (casos de *XX Dessins* e de *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*) de modo a avaliarmos a progressão do artista nessas obras.

Uma pequena amostra de pinturas a óleo e cera será também analisada sucintamente na terceira parte da tese, visto que estes trabalhos têm conhecido uma maior fruição e investigação. As obras escolhidas para análise foram observadas presencialmente na Fundação Calouste Gulbenkian, à exceção de “Caricatura de Emmérico Nunes”, observada no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso e de “Mercado de Vila Cardoso”, vista na Casa-Museu Almeida Moreira. Já a caricatura “Tu pars?...Oui, j’ai mal au coeur” e a pintura “A Fortaleza” (pertencente à coleção do The Art Institute of Chicago), foram consultadas respetivamente no catálogo *Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*¹⁰ e *Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura: Catálogo Raisonné*¹¹. Chamamos, ainda, a atenção para o facto de ser utilizada uma reprodução de uma outra pintura a óleo, que surge como estudo de caso de autentificação na investigação de Cristina Montagner¹².

⁹ *Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918*. Introd. Marcelo Rebelo de Sousa [et al.]; Essays Helena de Freitas [et al.]; Trad. de Joana Moraes Cabral, Patrick Quillier, Catherine Vasseur; Graphiste Jean-Yves Cousseau. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016.

¹⁰ *Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1987, *Op. cit.*

¹¹ *Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2008.

¹² MONTAGNER, Cristina. *The brushstroke and materials of Amadeo de Souza-Cardoso in an authentication tool*. Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

3. Estado da arte

Amadeo de Souza-Cardoso morreria aos 30 anos, ambicionando um regresso à ribalta artística internacional que fora sua e à qual sempre pertencera, até mesmo quando a Guerra o afastara fisicamente da consagração que seria certa. A malograda circunstância da sua morte – entre o reboiço de uma Primeira República, enfraquecida pelas baixas resultantes do primeiro grande conflito mundial e com um papel pouco vigoroso no que respeita às artes, e a entrada de um regime autoritário, que, apesar de ter criado um prémio com o seu nome, em 1935, teria dificuldades em promover o reconhecimento nacional e internacional do artista – fizera cair no esquecimento, durante décadas, a obra do “*mais avançado pintor português*”¹³ do período vanguardista.

Depois de duas homenagens póstumas, uma no Salão de Outono de 1925, em Lisboa, outra, uma exposição coletiva de pintores contemporâneos na Galeria de Março, também em Lisboa, em 1952, o interesse e difusão da obra de Souza-Cardoso seria despertado somente a partir da segunda metade do século XX, pela primeira monografia sobre o artista, da autoria de José-Augusto França¹⁴ e pela aquisição e exposição do seu acervo, primeiro, pela Biblioteca-Museu de Amarante, que a partir dos anos 60 se tornará Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, seguida pelo Museu de Arte Contemporânea de Lisboa, que adquire cinco obras, em 1953, depois de, em 1942, ter adquirido duas *pochades*, sob a direção de Adriano Sousa Lopes; e, finalmente pela Fundação Calouste Gulbenkian, com também cinco obras em 1968, e, após inauguração do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (1983), um vastíssimo espólio proveniente da viúva do pintor. Esta última instituição desempenhará um papel fundamental de promoção e fruição desta obra, sobrepondo-se mesmo ao Estado nessa tarefa. Em 1987 é também ela que organiza uma nova retrospectiva para assinalar o

¹³ Palavras proferidas por Fernando Pessoa, em carta a Armando Cortez. PESSOA, Fernando e Silva, Manuela Parreira da. *Correspondência: 1905-1922*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 219.

¹⁴ FRANÇA, José-Augusto. *Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Sul, 1956.

centenário do nascimento do artista¹⁵, estabelecendo as primeiras complicitades entre a obra e as vanguardas do início do século.

Apoiada pelos estudos de Leighton¹⁶ e Cottington¹⁷, que valorizam os vários contextos de produção das obras de arte, e por uma visão da história da arte mais universal e globalizante¹⁸, inicia-se a contextualização e interpretação de um vastíssimo fundo documental¹⁹, na tentativa de compor uma biografia do pintor mais consistente e enquadrada. José-Augusto França²⁰, Fernando de Pamplona²¹, Michael Tannock²², Paulo

¹⁵ Cf. *Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1987, *Op. cit.*

¹⁶ LEIGHTEN, Patricia. “Cubist Anachronisms: Ahistoricity, Cryptoformalism, and Business-as-Usual in New York.” in *Oxford Art Journal*, Vol. 17, No. 2, 1994, pp. 91-102.

¹⁷ COTTINGTON, David. “College and Counter Discourse: Aestheticism and the Popular.” in *Cubism in the Shadow of War: The Avant Garde and Politics in Paris, 1905-1914*. New Haven: Yale University Press, 1998.

¹⁸ MITTER, Partha. “Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery.” in *The Art Bulletin*, vol. 90, nº 4, 2008. ELKINS, James. *What is Interesting Writing in Art History?* Lulu, 2007. Visto em <http://305737.blogspot.pt/>

¹⁹ As fontes biográficas de Amadeo de Souza-Cardoso encontram-se, na grande maioria, depositadas no arquivo da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e na coleção pertencente à família do artista.

²⁰ FRANÇA, José-Augusto. *Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Editorial Sul, 1956. FRANÇA, José Augusto. *Amadeo ou o século XX*. Col. de Arte Contemporânea. Lisboa: Artis, 1960. FRANÇA, José Augusto. *Amadeo de Souza Cardoso*. Porto: Marânus, 1968. FRANÇA, José Augusto. “Amadeo de Souza-Cardoso a 50 anos de morto” in *Diário Popular*, Lisboa, 1969. FRANÇA, José Augusto. *Amadeo de Souza Cardoso*. Lisboa: Inquérito, 1972. FRANÇA, José-Augusto. *Dicionário da pintura universal*. Vol. 3, Lisboa: Estúdios Cor, 1973, pp. 31-35. FRANÇA, José Augusto. *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força, Almada Negreiros, o português sem mestre*. Venda Nova: Bertrand, 1983. FRANÇA, José Augusto. *Amadeo & Almada*. Lisboa: Bertrand, 1986.

²¹ PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores, 1983.

²² TANNOCK, Michael. *Portuguese 20th century artists: A biographical dictionary*. Chichester: Phillimore, 1978, p. 151.

Ferreira²³, António Queirós²⁴, Helena de Freitas²⁵, Herbert Read²⁶ e Mário Cláudio²⁷ estão entre os primeiros biógrafos do artista até à década de 90. Não esqueçamos o contributo dado pelo testemunho de Diogo de Macedo em *14, Cité Falguière*²⁸, ou da correspondência estabelecida entre Amadeo e Manuel Laranjeira (*Cartas de Manuel Laranjeira*²⁹), Robert e Sónia Delaunay (*Correspondence de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Sonia Delaunay*³⁰), o tio Francisco Cardoso (*Chaves da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Souza-Cardoso através das suas cartas inéditas*³¹) e Walter Pach (*American Artists, Authors and Collectors: The Walter Pach Letters, 1906-1958*³²), que permitiram completar o espólio do artista, bem como interpretar diversos acontecimentos da sua vida.

Com a viragem do século, surgem novas e mais completas obras biográficas sobre o artista, que se tornariam de grande referência. Salientamos o *Catálogo Raisonné: Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia*, documento que interpreta e divulga fontes documentais e plásticas nacionais e internacionais nunca antes vistas. Diretamente inspirado neste modelo de investigação seguir-se-ão outras versões biográficas como a de

²³ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO: a primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

²⁴ QUEIRÓS, António José. *Amadeo de Souza-Cardoso: esboço de uma biografia*. Amarante: Câmara Municipal, 1988.

²⁵ FREITAS, Maria Helena de. “Fotobiografia” in *Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1987.

²⁶ READ, Herbert. “Souza-Cardoso, Amadeo” in *Dicionário da Arte e dos Artistas*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 431.

²⁷ CLÁUDIO, Mário. *Amadeo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

²⁸ MACEDO, Diogo. *14, cité Falguière*. Separata da “Seara Nova”, 1930.

²⁹ LARANJEIRA, Manuel. *Cartas*. Lisboa: Portugália Editora, 1943, p. 67.

³⁰ FERREIRA, Paulo. *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Sonia Delaunay*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1981.

³¹ PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores, 1983. *Op. cit.*

³² PERLMAN, Bennard. *American Artists, Authors and Collectors: The Walter Pach Letters, 1906-1958*. Albany: State University of New York Press, 2002.

Margarida Cunha Belém e Margarida Magalhães Ramalho³³ e de João Manuel Ribeiro³⁴, Armando Malheiro da Silva e Luís Damásio³⁵.

Com o mesmo propósito biográfico, Luís Damásio³⁶ apresenta-nos, no final de 2016, a sua investigação de doutoramento, colocando em evidência um período particularmente desconhecido da vida do pintor – a sua juventude –, que muito terá influenciado a sua obra. A visão de que a vida e os contextos que marcam a sensibilidade e a memória visual de Amadeo se projetam na sua obra modernista, defendida por Damásio, será particularmente importante para a nossa tese, que aprofundará essa linha de pensamento, procurando demonstrar, através de uma nova interpretação do espólio do artista, que Amadeo desenvolverá conceções estéticas, que, por sua vez, são inovadoras no seio do modernismo europeu.

No plano da obra plástica e gráfica, é levada a cabo uma intensa promoção da mesma, quer em termos nacionais, quer internacionais. Em 1991, Amadeo é mostrado no Museu de Arte Moderna de Bruxelas³⁷, por altura do Festival Europália 91 e, logo de seguida, a mesma exposição segue para a Fundação Serralves³⁸, no Porto. Em 1995, a Fundação Calouste Gulbenkian promove uma exposição em Paris, intitulada *Amadeo de Souza Cardoso: peintre portugais, 1887-1918*³⁹, com textos de Paulo Ferreira. A

³³ BELÉM, Margarida Cunha; Ramalho, Margarida Magalhães. Fotobiografias do século XX: *Amadeo de Souza-Cardoso: 1887-1918*. Direção de Joaquim Vieira. Lisboa: Círculo de Leitores, 2009.

³⁴ RIBEIRO, João Manuel. *Amadeo de Souza-Cardoso. Tenho mais fases que a lua*. Ilustrações de Vasco Gargalo. Guimarães: Opera Omnia, 2016.

³⁵ SILVA, Armando Malheiro da; Damásio, Luís Pimenta de Castro. *António Cândido, Sidónio Pais e a Elite Política Amarantina (1850-1922): elementos para o estudo das raízes familiares de Amadeo de Souza-Cardoso*. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, 2000.

³⁶ DAMÁSIO, Luís. *A galeria de Amadeo. Vida pintada. Subsídios biográficos*. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2016.

³⁷ *Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1918*. Bruxelas: Europália, 1992.

³⁸ *Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1918*. Porto: Fundação de Serralves, 1992.

³⁹ *Amadeo de Souza Cardoso: peintre portugais, 1887-1918*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1995.

exposição internacional do pintor segue para Madrid, para a Fundación Juan March⁴⁰, em 1998.

Destacamos, também, a obra de Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi*⁴¹, lançada por esta altura, a qual aproxima a obra escultórica do romeno aos *XX Dessins*⁴² de Amadeo. Após o seu lançamento em 1912, este álbum é reeditado por instituições diferentes, com os títulos *XX dessins par Amadeo de Sousa Cardoso*⁴³, pela Fundação Calouste Gulbenkian, *Os XX dessins de Amadeo de Sousa-Cardoso*⁴⁴, pela Comissão Regional de Turismo da Serra do Marão, *20 desenhos de Amadeo de Souza-Cardoso*⁴⁵, por Carlos Composa, e *XX Dessins par Amadeo de Sousa-Cardoso*⁴⁶, pelo Museu Municipal de Estremoz, algumas das quais com considerações sobre os desenhos, sem que haja uma análise formal e iconográfica associada, lacuna que a nossa investigação se propõe a colmatar.

A primeira dissertação⁴⁷ sobre este artista surge também nesse ano. Da autoria de Susana Poças, a investigação debruça-se sobre a influência de Amedeo Modigliani na obra de Sousa-Cardoso, não só durante o período em que os dois trabalham juntos, como posteriormente à sua separação.

No ano seguinte, o Ministério da Cultura Português desenvolve esforços junto do *The Corcoran Museum*, em Washington, para a realização da mostra *At the Edge: A*

⁴⁰ *Amadeo de Souza-Cardoso*. Madrid: Fundación Juan March., 1998.

⁴¹ BACH, Friedrich Teja. *Constantin Brancusi*. Cambridge, Mass: The MIT Press; Philadelphia Museum of Art, 1995

⁴² CARDOSO, Amadeo de Souza. *XX Dessins par Amadeo de Souza-Cardoso*. Paris: Société Générale d'Impression, 1912.

⁴³ *XX dessins par Amadeo de Souza Cardoso*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, 1983.

⁴⁴ *Os XX dessins de Amadeo de Sousa-Cardoso*. Vila Real: Comissão Regional de Turismo da Serra do Marão, 1983.

⁴⁵ CAMPOSA, Carlos. *20 desenhos de Amadeo de Souza-Cardoso*. Trofa: Solivros de Portugal, 1986.

⁴⁶ *XX Dessins par Amadeo de Sousa-Cardoso*. Estremoz: Museu Municipal de Estremoz, 1987.

⁴⁷ POÇAS, Susana. *Amadeo Modigliani: o preciosismo do desenho e as cumplicidades lusas*. Porto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado, 1998.

*Portuguese Futurist, Amadeo de Souza-Cardoso*⁴⁸. Neste catálogo, que aproxima Amadeo ao mercado americano, Joana Cunha Leal⁴⁹ surge como biógrafa do artista. Destaque, também neste ano, para o *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs: de tous les pays*⁵⁰, de Jacques Busse, que inclui uma página dedicada a Amadeo.

No catálogo da exposição *Robert i Sonia Delaunay*, organizada em associação pelos Musée National d'Art Moderne Centre George Pompidou e o Museu Picasso de Barcelona, em 2000, Pascal Rousseau⁵¹ aborda, na sua obra intitulada *El Arte Nuevo nos sonríe: Robert y Sonia Delaunay en Iberia (1914-1921)*, a relação artística estabelecida entre o casal e Amadeo, durante a sua estada em Portugal, entre 1915 e 1917.

Nesse ano também Victor de Andrade e Melo⁵² apresenta um artigo na *Revista Portuguesa de Ciências*, em que defende a presença do desporto na obra de Amadeo, exaltando a relação entre esta prática, a arte vanguardista e a sociedade portuguesa de entre os séculos XIX e XX.

Em 2001, várias instituições portuguesas reúnem-se em torno da publicação *Mondrian: Amadeo: da paisagem à abstração*⁵³, que serve de base à exposição com idêntico nome, no Museu de Serralves. No mesmo ano, o Museu Nacional de Arte Contemporânea apresenta a exposição *Amadeo de Souza-Cardoso: um pioneiro do*

⁴⁸ *At the Edge: A Portuguese Futurist, Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Internacionais; Washington: The Corcoran, 1999.

⁴⁹ LEAL, Joana Cunha. "Amadeo de Souza-Cardoso: A Biography" in *At the Edge: A Portuguese Futurist, Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Internacionais; Washington: The Corcoran, 1999, pp. 17-25.

⁵⁰ BUSSE, Jacques. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs: de tous les pays*. Tome 13. Paris: Gründ, 1999, p. 75.

⁵¹ ROSSEAU, Pascal. "El Arte Nuevo nos sonríe: Robert y Sonia Delaunay en Iberia (1914-1921)" in *Robert i Sonia Delaunay*. Exposició organizada en associació amb el Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Barcelona, Museu Picasso, 2000, pp. 40-70.

⁵² MELO, Victor de Andrade de. "Esporte e artes plásticas em Portugal: Amadeo de Souza-Cardoso" in *Revista Portuguesa de Ciências do Desporto*, Vol. 10 (1). Porto, 2010, pp. 191-199.

⁵³ *Mondrian: Amadeo: da paisagem à abstração*. Porto: ASA, 2001.

*Modernismo em Portugal*⁵⁴, que seria levada, em 2007, a Hamburgo⁵⁵, local onde os desenhos do artista são individualmente expostos pela primeira vez.

Em 2006, a Fundação Calouste Gulbenkian promove uma nova exposição, *Amadeo de Souza-Cardoso – Diálogo de Vanguardas*⁵⁶, estabelecendo linhas de aproximação entre a obra de Amadeo e a estética cubo-futurista russa e expressionista alemã. Também nesse ano são publicados, pela mesma instituição, duas edições⁵⁷ distintos de a ilustração *La Légende de Saint Julien L'hospitalier*⁵⁸, realizada por Amadeo, com análise de Maria Filomena Molder. A autora explora no seu ensaio, o que terá atraído Amadeo a Flaubert e a São Julião: a caça, a figura do cavaleiro maldito, a floresta, os animais, a viagem, as armas, mas também a religiosidade, o misticismo e um forte interesse relativamente à questão da estabilização da identidade.

A iconografia da heráldica empregue por Amadeo no seu manuscrito ilustrado é aprofundada por Leonor Calvão Borges⁵⁹ no seu artigo “Simbologia Heráldica de Amadeo”. Embora a autora interprete muitos dos símbolos heráldicos presentes na obra e os relacione com determinadas passagens textuais, existem relações iconográficas entre estes e outros elementos da composição passíveis de interpretação, a que a nossa investigação será sensível. Propomo-nos, por isso, a analisar a obra em questão, procurando relacionar a iconografia dos elementos textuais e gráficos, de modo a compreendermos a sua importância para o desenvolvimento da estética do artista.

⁵⁴ *Amadeo de Souza-Cardoso: um pioneiro do Modernismo em Portugal*. Instituto Português de Museus - Museu do Chiado, Lisboa, 2002.

⁵⁵ *Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918): Ein pionier aus Portugal*. Hamburg: Ernst Barlach Haus, 2007.

⁵⁶ *Amadeo de Souza-Cardoso – Diálogo de Vanguardas*. Coord. Helena de Freitas, Catarina Alfaro, Manuel Rosa Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006.

⁵⁷ Ambas as edições são publicadas em 2006 e além da edição fac-similada, comum às duas, a primeira apresenta um ensaio mais curto e a tradução do conto em português. Já a segunda é uma análise mais extensa e substitui a tradução do texto em português pela tradução integral do ensaio em inglês, com vista à internalização do mesmo.

⁵⁸ *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006.

⁵⁹ BORGES, Leonor Calvão. “Simbologia Heráldica de Amadeo” in Revista *DisLivro Histórica* 1, Lisboa, 2008, pp. 156-163.

O *Catálogo Raisonné Amadeo de Souza-Cardoso Pintura*⁶⁰ (2008) apresenta o levantamento, catalogação e recensão da obra do artista, aspetos que podemos classificar como ponto de partida para qualquer estudo historiográfico. O referido catálogo fornece-nos uma ficha técnica completa, que inclui reproduções de obras plásticas pertencentes a coleções públicas e privadas, uma numeração cronológica⁶¹ das mesmas (estas são apresentadas com a letra “P” de pintura, seguida de um numeral cardinal consecutivo), título, datação, materiais e suportes, dimensões, informação sobre assinatura e datação, coleção atual, número de inventário, proveniência, comentários e, por fim, referências, que se subdividem em anotações do próprio Amadeo, exposições e bibliografia. A mesma instituição havia apresentado, anteriormente, no catálogo comemorativo do *Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso*⁶², preocupações de ordem semelhante. Incompleto em termos de parâmetros de classificação das obras, por não apresentar tema, descrição ou histórico de restauros, este catálogo é, no entanto, mais abrangente, uma vez que não se fixa em exclusivo na pintura, oferecendo também reproduções e informações sobre algumas aguarelas, caricaturas e desenhos pertencentes não só à Fundação Calouste Gulbenkian e ao Museu de Amarante, como a coleções privadas.

O *Catálogo Raisonné Pintura*⁶³ mostra-se particularmente importante para compreendermos a plasticidade de Amadeo, uma vez que apresenta a primeira investigação a cerca da sua paleta cromática⁶⁴. Recorrendo a uma análise laboratorial, Márcia Vilarigues, Maria João Melo e Sara Bobo referem que Amadeo será um apreciador dos pigmentos industriais acabados de colocar no mercado, tais como o azul de cobalto, o verde viridian, o amarelo de crómio e o laranja de cádmio. O azul de cobalto

⁶⁰ *Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura: Catálogo Raisonné*. Coord. Helena de Freitas. Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2008.

⁶¹ Na ausência de datação, são as características estilísticas que permitem associar as obras ao mesmo período de criação.

⁶² *Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1987. *Op. cit.*

⁶³ *Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura: Catálogo Raisonné*. Coord. Helena de Freitas. Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2008.

⁶⁴ VILARIGUES, Márcia [et al.]. “Uma mão cheia de cores, o século XX e o nascimento da arte moderna”, in *Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura: Catálogo Raisonné*. Vol. II. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian; Assírio & Alvim, 2008, pp. 81-104.

e o verde viridian eram cores por excelência dos impressionistas. Amadeo usava também o clássico azul ultramarino. A simbologia destes pigmentos prende-se com o “mistério e a elevação espiritual”⁶⁵. Já os amarelos utilizados são o de crómio e o de cádmio. O artista usa o primeiro, essencialmente, em misturas, para acentuar laranjas ou verdes, ou para construir castanhos ou pretos. O segundo mostra-se mais puro, tal como o laranja de cádmio. Estes tons, em conjunto com o vermelhão (outro dos pigmentos mais comuns), formam as cores “da luz”⁶⁶ em Amadeo. O carmim é conseguido através de laca de cochinha, os ocre por junção de vermelhos, verdes e amarelos, os brancos por mistura de branco de chumbo e sulfato de bário, enquanto os pretos obtidos a partir do verde viridian e do azul ultramarino, e não como pigmento próprio.

José-Augusto França⁶⁷ lança em 2011 a obra *Seis pintores – Rafael, Malhoa, Columbano, Amadeo, Almada, Pedro*⁶⁸. Nela é valorizado o papel dos referidos pintores em seis situações culturais e estéticas diferenciadas na criação artística portuguesa, entre 1870 e 1970. Relativamente a Amadeo, o autor sumariza criticamente as suas sucessivas edições sobre a obra do artista desde 1956.

No ano de 2012, dois estudos diferenciados são divulgados: *Pintura de Paisagem em Portugal no século XX. Estudo para a compreensão do processo como fim ou reaparecimento da pintura de paisagem*⁶⁹, da autoria de Henrique Coelho, e *A Palavra*

⁶⁵ *Idem, Ibidem*, p. 85.

⁶⁶ *Idem, Ibidem*, p.85.

⁶⁷ O discurso crítico de José-Augusto França sobre a história da arte portuguesa é revisto pelas dissertações de Cantaria Anselmo Crua e Ana Rita dos Santos Salgueiro. CRUA, Catarina. *Revistas Córneo – Modernidade e Discurso Crítico na Cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. Dissertação de Mestrado. SALGUEIRO, Ana Rita Ferreira dos Santos. *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961), José-Augusto França e a perspectiva sociológica*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de Mestrado, 2012.

⁶⁸ FRANÇA, José-Augusto. *Seis pintores – Rafael, Malhoa, Columbano, Amadeo, Almada, Pedro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.

⁶⁹ COELHO, Henrique. *Pintura de Paisagem em Portugal no século XX. Estudo para a compreensão do processo como fim ou reaparecimento da pintura de paisagem*. Dissertação de Mestrado. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2012.

na *Pintura Portuguesa do século XX (Do início da República ao fim do Estado Novo)*⁷⁰, de Prudência Coimbra. Coelho associa a temática paisagista de Amadeo às suas origens, Manhufe (Amarante), destacando a grandeza colorista dos mundos paralelos criados pelo artista e o carácter simultaneísta desta tipologia da sua obra. Coimbra estuda a presença de palavras e algarismos na obra do pintor, que aproxima tanto aos futuristas como aos cubofuturistas russos. Para a autora, estes elementos compositivos surgem na obra de Amadeo em 1911, com “Claw Cavallo Salamandra” e serão frequentes até aos seus quadros finais. Em todas estas obras, palavras e cifras não se sobrepõem à imagem global, sendo interpretados como signos.

Também as investigações de Joana Cunha Leal vão privilegiar o método semiótico ou estruturalista. Num conjunto de artigos⁷¹, publicados pela historiadora entre 2010 e 2013, é analisada a representação nas obras finais de Amadeo (1914-1917), à qual se associa um potencial narrativo, descurado, segundo ela, pela historiografia da arte atual. A autora afirma que a forma como Amadeo explora plasticamente cada um dos signos das suas pinturas⁷², levando-os a consequências significativas extremas, afasta completamente o artista dos preceitos vanguardistas da época (mesmo do dadaísmo, que recorrentemente surge em comparação) revelando o carácter estético inovador da sua obra. Seguiremos esta perspetiva defendida por Leal na nossa investigação, por considerarmos que o conhecimento estético que Amadeo irá adquirir e desenvolver se relaciona diretamente com as suas vivências e contextos histórico, social e político.

⁷⁰ COIMBRA, Prudência. *A palavra na pintura portuguesa no séc. XX (Do início da República ao fim do Estado Novo)*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2012.

⁷¹ LEAL, Joana Cunha. "Uma entrada para Entrada. Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura" in *Intervalo*, nº 4, 2010, pp. 133-153. LEAL, Joana Cunha. "Apropriação, Deslizamento, Deslocação: Sobre a Representação na Pintura de Amadeo de Souza-Cardoso" in *Revista de História da Arte: Práticas da Teoria*, nº 10, Lisboa: Instituto de História da Arte UNL – FCSH, 2012, pp. 110-127. LEAL, Joana Cunha. "Trapped bugs, rotten fruits and faked collages: Amadeo Souza Cardoso's troublesome modernism" in *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 82, 2, 2013, pp. 99 - 114.

⁷² Nos seus estudos, Leal debruça-se sobre a obra “Entrada”, concluindo que ela representa a entrada de Portugal e dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial. A autora chega a esta convicção através da análise dos signos presentes na obra: uma torre, um periscópio de um submarino com as cores alemãs, um letreiro “ENTRADA” iluminado por uma lâmpada *Wotan*, os discos órficos *delaunayanos*.

Pela altura da comemoração do 30.º aniversário da abertura do Centro de Arte Moderna (2013-2014), a Fundação Calouste Gulbenkian inaugura a exposição *Sob o Signo de Amadeo: Um Século de Arte*, que mostrou cerca de 170 obras do pintor, e que seria acompanhada por um ciclo de conferências, em que se discutiu o impacto da Primeira Guerra Mundial, o lugar da representação no modernismo, os usos da fotografia e a relação da obra do artista com a poesia, a literatura e a filosofia.

Em 2014, mais duas dissertações são divulgadas. *Caricatura e Retrato na obra de Amadeo de Souza-Cardoso: O problema da representação no modernismo*⁷³, da autoria de Laura Dias, enquadra a obra caricatural e retratista do pintor numa tendência do modernismo parisiense para a persistência da figuração, no que respeita ao retrato. Dias argumenta que o género retrato em Amadeo se centra em pesquisas levadas a cabo por determinados vanguardistas (cubistas e expressionistas principalmente), introduzindo nelas uma dimensão caricatural, que provinha do seu percurso iniciático pelo desenho humorístico. Conclui que os seus retratos e cabeças assumirão sempre a forma do “retrato-caricatura”, como advertia Laranjeira.

Em *Amadeo e Orpheu: para o desenvolvimento das relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e a revista Orpheu*⁷⁴, dissertação de Marta Soares, é abordada a participação de Amadeo no movimento modernista português, especialmente na revista *Orpheu*. Para a autora, Amadeo comunga com os restantes membros das revista de um direccionamento para o “sensacionismo” (termo definido por Fernando Pessoa), explícito nas obras entre 1916 e 1917, em que são representados elementos que aludem à visão, à audição, ao paladar, ao olfato e ao tato, de forma abstrata, como acontece, por exemplo, em “Trou de la Serrure – PARTO DA VIOLA Bon Ménage – Fraise avant garde”.

⁷³ DIAS, Laura. *Caricatura e Retrato na obra de Amadeo de Souza-Cardoso: O problema da representação no modernismo*. Trabalho de Projeto de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2014.

⁷⁴ SOARES, Marta. *Amadeo e Orpheu: para o desenvolvimento das relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e a revista Orpheu*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2014.

Esta última tese, bem como o artigo apresentado por Joana Cunha Leal⁷⁵, do mesmo ano – no qual a investigadora aproxima o decorativismo das obras finais de Amadeo à ideia de “regionalismo crítico” – irão anteceder uma nova exposição promovida pelo Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, *O Círculo Delaunay*⁷⁶, que propunha o debate em torno das sinergias laborais estabelecidas entre Sonia e Robert Delaunay, Amadeo, Eduardo Viana, José Pacheco, Almada Negreiros e Fernando Pessoa.

Os materiais usados nestas obras finais são amplamente estudados por Cristina Montagner⁷⁷. A investigadora apresenta, em 2015, um estudo centrado no desenvolvimento de uma ferramenta de análise laboratorial, que relaciona a pincelada e os materiais usados por Amadeo, para chegar a um modelo de autentificação das obras do artista.

Já no ano de 2016, a Fundação Calouste Gulbenkian, a Fundação Eng. António de Almeida, no Porto, e a Universidade de São Paulo, no Brasil, acolheram o congresso internacional *100 ORPHEU*, que assinalava os cem anos do aparecimento da revista Orpheu. Entre os vários contributos dados para o conhecimento do universo cultural, artístico, social e mental que caracterizou esta publicação, destacamos, no contexto da nossa investigação, a comunicação de Maria Teresa Amado⁷⁸. A autora avalia o impacto da música, enquanto arte que desperta no ser humano as emoções mais profundas, ecos e ressonâncias da alma, na obra de Amadeo. Assim, à semelhança de outros vanguardistas, como por exemplo Kandinsky, Amadeo utiliza a música não só como temática visível, mas também como fragmentação do tempo e estruturação vibrante da forma e da cor. Esta visão da obra e da abstração de Amadeo como um caminho interior e sensível é um dos

⁷⁵ LEAL, Joana Cunha. "Sintomas de “regionalismo crítico”: sobre o “decorativismo” na pintura de Amadeo de Souza Cardoso" in *Arbor*, 190 (766): a113, 2014.

⁷⁶ *O Círculo Delaunay*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Predigão – Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

⁷⁷ MONTAGNER, Cristina. *The brushstroke and materials of Amadeo de Souza-Cardoso in an authentication tool*. Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2015. *Op. cit.*

⁷⁸ AMADO, Maria Teresa. “A Vida dos Instrumentos – pureza e ressonância da cor em Amadeo de Souza-Cardoso” in RITA, Annabela; Maior, Dionísio Vila. *100 Orpheu*. Porto: Edições Esgotadas, 2016.

pilares em que assentará a nossa investigação em torno da estética do artista, que procuramos desenvolver.

Ainda em 2016, no âmbito das comemorações do 50º aniversário da *Délégation en France da Fondation Calouste Gulbenkian*, esta instituição associa-se à *Réunion des musées nationaux – Grand Palais* para promover a maior retrospectiva da obra de Amadeo até ao momento, na cidade onde o artista iniciara a sua carreira. Realizada no *Grand Palais*, a mostra apresentou telas e desenhos inéditos, bem como textos atuais, sobre a inserção do pintor no panorama artístico moderno, constituindo um passo fundamental na promoção e contextualização internacional da obra do artista português. Além da publicação de um catálogo⁷⁹, de um álbum⁸⁰ e de um DVD⁸¹ que serviram de suporte à referida exposição, a mesma Fundação reeditou as obras autorais de Amadeo, *XX Dessins*⁸² e *La Légende de Saint Julian L'Hospitalier*⁸³, em formato bilingue (português e francês), com vista a proporcionar um entendimento mais amplo da obra do artista.

Entre o final de 2016 e inícios de 2017, uma nova exposição recria, no Porto e em Lisboa, as exposições individuais promovidas por Amadeo nestas cidades, precisamente há cem anos atrás. No Porto, a exposição é acolhida pelo Museu Nacional Soares dos Reis; em Lisboa, pelo Museu de Arte Contemporânea do Chiado. Reunidas 81 obras do artista das 114 que figuraram nas exposições de 1916, pretendeu-se trazer a debate questões como o impacto destas exposições no entendimento artístico e cultural da época e qual o papel de Amadeo enquanto comissário próprio.

⁷⁹ *Amadeo de Souza Cardoso* / Introd. Marcelo Rebelo de Sousa [et al.]; Essays Helena de Freitas [et al.]; Trad. de Joana Moraes Cabral, Patrick Quillier, Catherine Vasseur; Graphiste Jean-Yves Cousseau. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016.

⁸⁰ *L'album de l'exposition du Grand Palais: Amadeo de Souza Cardoso* / Raquel Henriques da Silva, Leonor de Oliveira; Graphiste Jean-Yves Cousseau. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016.

⁸¹ *Amadeo de Souza-Cardoso: le dernier secret de l'art moderne* / un film de Christophe Fonseca; photo Paulo Costa. Paris: Les Films de l'Odyssée: Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, 2016.

⁸² *Amadeo de Souza-Cardoso: XX Dessins* / Texto Catarina Alfaro; Coord. Ed. Clara Vilar, Manuel Rosa; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Documenta, 2016.

⁸³ *A lenda de São Julião Hospitaleiro* / de Flaubert; Ilu. de Amadeo de Souza-Cardoso; Ensaio Maria Filomena Molder; Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo; Fotogr. José Manuel Costa Alves; Rev. Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2016.

Mais recentemente, dois artigos irão focar-se na obra de Amadeo produzida durante a Primeira Guerra Mundial. O primeiro, da autoria de Joana Cunha Leal⁸⁴, analisa os diálogos e as relações que dois pintores da Península Ibérica, Amadeo e Joan Miró, mantiveram nos seus meios artísticos nacionais e nos círculos da vanguarda internacional, durante a guerra, salientando o modo como esses locais de produção e o seu significado marcariam tão significativamente a estética de ambos. O segundo artigo foi publicado no livro *Personal Narratives, Peripheral Theatres: Essays on the Great War (1914-18)*⁸⁵, sob o título “Opening the Eyes of Memory: War Painting in Adriano Sousa Lopes and Amadeo de Souza-Cardoso”. Nele as autoras investigam os efeitos da guerra nas obras de Adriano Sousa Lopes e de Amadeo de Souza-Cardoso. Observando a linguagem, a expressividade pictórica e a iconografia bélica dos seus quadros tornam-se bem visíveis as divergências das suas conceções estéticas. Em Adriano, pintor oficial do governo Português na Frente da Flandres, o horror à violência e o sentido de absurdo de um fenómeno contra natura, é expresso numa linguagem figurativa e naturalista, recorrendo a um desenho de traço simultaneamente firme e incisivo e de sugestiva abertura poética. Já o pintor Amadeo utiliza uma linguagem abstrata, profundamente original, estética, concetual e plasticamente para descrever o mesmo fenómeno.

Depois de revistos todos estes estudos, será ainda possível dizer algo de novo sobre Amadeo? É um risco que corremos em nome da divulgação de Amadeo enquanto um dos atores principais do modernismo internacional. A explicitação das suas conceções estéticas ajudar-nos-á a perceber melhor a coerência da sua polifacetada e complexa obra.

⁸⁴ LEAL, Joana Cunha. "Distance and Distortion: Amadeo Souza Cardoso's and Joan Miró's War-years Painting and the Words that Fail Them" in *Artl@s Bulletin*, Vol. 6, no. 2, 2017, pp. 31-43.

⁸⁵ AMADO, Maria Teresa; Rodrigues, Ana Rita. "Opening the Eyes of Memory: War Painting in Adriano Sousa Lopes and Amadeo de Souza-Cardoso" in *Personal Narratives, Peripheral Theatres: Essays on the Great War (1914-18)*, Springer International Publishing AG, 2018.

PARTE I

Amadeo de Souza-Cardoso no contexto do modernismo europeu e nacional

A primeira parte da tese possui três objetivos principais, como se referiu. Sintetizando de novo, o primeiro centra-se na promoção de um enquadramento contextual da génese do modernismo (focando os seus palcos, os seus atores, as suas teorias de base) e na clarificação da situação artística portuguesa no início do século XX. O segundo consiste em aprofundar o conhecimento sobre o pintor Amadeo de Souza-Cardoso, que contraria o carácter estático da arte do seu país, desenvolvendo uma carreira de sucesso em Paris. Por fim, através da análise do espólio documental do artista, que inclui a sua importante biblioteca pessoal, a sua correspondência, fotografias e escritos pessoais, entraremos diretamente no campo das suas pesquisas teóricas, com o intuito de avançar com uma formulação dos conceitos estéticos que regem a sua arte.

Capítulo 1 | O modernismo europeu até ao final da I Guerra Mundial

1.1 O contexto parisiense

Belle Époque foi, como refere Roger Shattuck⁸⁶, o termo francês usado para definir os “*the gold old days*”, um período compreendido entre o final do século XIX e início da Primeira Guerra Mundial (1914), que tinha Paris como foco e cidade-modelo da Europa e do mundo. O magnetismo desta cidade havia atraído a atenção de europeus e americanos com as cinco exposições universais que realizou a partir de 1855. O grande objetivo destas exposições era mostrar a força e a consolidação do sistema industrial às outras nações. Assim, pela estabilidade política que gozava na época, pela excelente centralidade geográfica e pelo seu desenvolvimento cultural, instalaram-se na capital francesa, durante estes anos, além de investidores, inúmeros intelectuais, escritores e artistas, que tornaram a cidade berço e meio difusor das mais variadas correntes culturais.

No que se refere às artes concretamente as mudanças foram drásticas mas progressivas. Como Cottington nos elucida, “*desde o início do século XIX, em Paris, uma faixa da atividade artística caracterizou-se por um espírito de rebelião contra a convenção académica e o gosto burguês*”⁸⁷. Harrison acrescenta:

*“nestas circunstâncias, os modelos académicos acabavam por vir a mostrar-se, na melhor das hipóteses, inadequados e, na pior, decadentes e opressivos (...). O futuro artista moderno tinha, assim, de procurar para além da tradição clássica vigente – noutras esferas da cultura ou, simultaneamente, noutras culturas – modelos e formas de construção estética a seguir.”*⁸⁸

⁸⁶ SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years. The Origins of the Avant-garde in France 1885 to World War I*. New York: Vintage Books, 1968, pp. 5-6.

⁸⁷ COTTINGTON, David. *Cubismo*. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 2. Lisboa: Editorial Presença, 2000, p.13.

⁸⁸ HARRISON, Charles. *Modernismo*. Trad. de Maria Armanda de Sousa. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 5. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 18.

Foi o que fez um conjunto de jovens artistas, rejeitados pelo *Salon* oficial, e referidos, pela crítica, como Impressionistas⁸⁹. Como nos dá conta Belinda Thomson⁹⁰, estes provinham de dois grupos diferentes: a *Académie Suisse* (onde estudava Eduard Manet e Paul Cézanne) e o estúdio de Charles Gleyre (frequentado por Claude Monet, Auguste Renoir e Alfred Sisley). A uni-los estava a figura de Pissarro, próximo dos elementos de cada grupo. Por isso, como reflete a mesma autora, não se pode dizer que o Impressionismo tenha sido um movimento na verdadeira aceção do termo, mas sim uma convergência artística para a representação da vida citadina moderna e das impressões sensoriais dos seus autores, que nada tinham que ver com os parâmetros académicos. Estes pintores recolheram influências no paisagismo romântico de Constable e Turner, nomeadamente na representação direta da Natureza e na captação de ambiências atmosféricas; na representação atmosférica de marinas de Jongkind e Boudin; nas sombras coloridas e contrastantes de Delacroix; na fotografia, que desencadeou na pintura novos enquadramentos e novas perspetivas; e nas estampas japonesas, de formas planas e lineares, sem claro-escuro, modelação ou volumetria, que os conduziu a execuções menos detalhadas. Os impressionistas faziam da cor pura o elemento mais importante do quadro, em detrimento dos objetos representados, passavam a ser anulados pela impressão geral que a atmosfera adquiria em determinadas circunstâncias (hora do dia, estação do ano, condições meteorológicas ou atmosféricas). Também a aplicação de pinceladas curtas e nervosas, mas visíveis, permitia esbater os contornos dos objetos, envolvendo-os ou fundindo-os no meio. As sombras tornavam-se, então, manchas escuras, igualmente mescladas na composição. Os quadros impressionistas têm um aspeto “em bruto”, são pouco trabalhado, mas fluidos e aéreos, relativamente aos conceitos da pintura tradicional.

⁸⁹ Foi o quadro “Impressão: Sol Nascente”, de Monet, que serviu de mote ao crítico Leroy, na atribuição do nome Impressionismo a este movimento artístico. Cf. NOGUEIRA, Isabel. *Teoria da arte no século XX: modernismo, vanguarda, neovanguarda, pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012, p. 39.

⁹⁰ THOMSON, Belinda. *Impressionism: origins, practice, reception*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2000.

Os pintores que se seguiram irão partir da decomposição cromática impressionista mas procurar um modo de representação mais autêntico e desvinculado do objeto, isto é, da representação mimética da Natureza. Por esse motivo são denominados Pós-Impressionistas. Continuam a ser representados temas citadinos e paisagens, contudo, já não são produzidos ao ar livre, mas sim em estúdios. Os pós-impressionistas apresentam características muito heterogêneas, pelo que vale a pena percebermos os contributos que cada um desses agentes deu à constituição de uma arte moderna⁹¹.

Na perspetiva de Shiff⁹², Cézanne foi o pintor que mais terá permanecido na fronteira entre o impressionismo e as suas próprias conceções estéticas. Se, por um lado, lhe agradavam os efeitos luminosos impressionistas, por outro, mantinha intactas as estruturas e os elementos sólidos e tridimensionais da natureza. Por esse motivo, Cézanne desenvolveu uma linguagem pictórica original, fundamentada numa teorização das cores aplicadas à forma, a que deu o nome de “modulação”. Segundo este sistema, as cores sucediam-se e combinavam-se de acordo com a tonalidade e a luminosidade de tons semelhantes. Assim, os objetos passassem a ser delimitados, de modo a que as zonas de transição fossem identificadas. Utilizando este princípio, Cézanne corta definitivamente com a noção de perspetiva tradicional, criadora da ilusão espacial e introduz o geometrismo como esqueleto dos elementos representados, o qual nunca se altera com as mudanças de luminosidade. As paisagens e naturezas mortas são as temáticas preferidas de Cézanne, cuja arte terá uma repercussão enorme no desenvolvimento do cubismo.

Baseado na lei das cores complementares de Chevreul⁹³, conhecidas já dos impressionistas, Seurat criou uma nova técnica denominada Divisionismo (comumente

⁹¹ Cf. NOGUEIRA, Isabel. *Teoria da arte no século XX: modernismo, vanguarda, neovanguarda, pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012, *Op. cit.*

⁹² SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of impressionism: a study of the theory, technique, and critical evaluation of modern art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

⁹³ Em *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (1839), Michel-Eugène Chevreul apresenta uma teoria na qual a luz incolor pode ser decomposta através de um prisma nas cores do espectro solar – vermelho, laranja, amarelo, verde, azul e violeta. Estas cores, chamadas fundamentais, dispõem-se segundo um círculo de cores. Cada uma das cores secundárias (laranja, verde e violeta) é a transição ou a mistura entre duas cores primárias que lhe estão adjacentes. Ao colocar lado a lado cores primárias, estas misturam-se opticamente e aumentam mutuamente de intensidade (vermelho-verde, amarelo-violeta, azul-laranja). As cores não complementares, postas umas ao lado das outras, transformam-se reciprocamente no sentido das cores complementares. A essa intensificação ou modificação mútua dá-se o

conhecida por pontilhismo). Empregando pequenas manchas de cor pura, que se deveriam misturar, a uma certa distância, nos olhos do observador, rejeitou a impressão fugaz, passando a elaborar obras repletas de ritmo, simetria, contraste, em suma, harmonia.

Toulouse-Lautrec foi o pintor do boémio Paris da Belle Époque. Em termos de tonalidades, a sua obra aproxima-se da de Degas, no entanto, são lhe reconhecidos atributos especiais na manipulação do desenho, com figuras lineares, bidimensionais, e inspiradas nas estampas japonesas. O tema da sua pintura e gravura incidiu no retrato caricatural da sociedade burguesa, nomeadamente a frequentadora de cabarets e cafés, ou em prostitutas, circos, cantores e bailarinas.⁹⁴

Com Vicent van Gogh⁹⁵ a arte ganhará um novo e duplo sentido sensitivo. As suas pinceladas empastadas, aplicadas energicamente, conferem texturas à representação. Os contrastes proporcionados pelas cores puras que usava, como os amarelos e os azuis (cujos paradigmas são o sol e o céu), provocam, no observador, emoções fortes e diferentes estados de espírito. Também este artista se deixou influenciar pelas estampas japonesas, como podemos observar nas pinturas de ramos de amendoeiras em flor. Mas foi, essencialmente, um personificador da Natureza, atribuindo-lhe estados de alma que oscilavam entre a angústia, a genialidade ou a loucura⁹⁶.

Ligado profissionalmente a Cézanne e Van Gogh, Paul Gauguin⁹⁷ discordava dos seus pares, considerando que a arte devia revestir-se de um significado. Esse significado foi encontrá-lo na gótica e rural Bretanha, cheia de símbolos místicos, e nas formas de vida primitivas e exóticas do Taiti. Na pintura de Gauguin, as formas são bidimensionais,

nome de contraste simultâneo. HESS, Walter. *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*. Col. Vida e Cultura. Livros do Brasil, 1989, p. 27 e 28.

⁹⁴ CATE, Phillip Dennis; Thomson, Belinda. *Toulouse-Lautrec and La Vie Moderne. Paris 1880-1910*. United States: Rizzoli International Publications, 2013.

⁹⁵ PEREIRA, Orlindo Gouveia. *Vincent Van Gogh : palavra e imagem*. [Lisboa]: Inapa, D.L., 1990.

⁹⁶ WALTHER, Ingo F. *Vincent Van Gogh: 1853-1890: visão e realidade*. Trad. de Maria Odete Gonçalves-Koller. Colónia: Taschen: Público, 2003.

⁹⁷ WALTHER, Ingo F. *Paul Gauguin: 1848-1903: quadros de um inconformado*. Trad. Etelvina Rocha Gaspar. Colónia: Taschen; Público, 2003.

estilizadas e sintéticas, e as cores antinaturalistas, simbólicas ou mesmo alegóricas, representando a harmonia perdida entre o homem e a natureza⁹⁸.

Segundo Walther⁹⁹, Gauguin fez parte de uma tendência que marcará a literatura, a música e as artes plásticas, entre 1860 e 1900: o simbolismo. Tratava-se de uma forma de reação ao naturalismo e ao impressionismo e apresentava-se como movimento oficializado por um manifesto, escrito por Jean Moreás, em 1886. Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Odilon Redon e Émile Bernard estão entre os que desenvolveram o movimento na vertente pintura, procurando comunicar pela linha, pela cor e pela forma e utilizando símbolos pré-definidos e sugestivos, como se fazia na antiguidade. Como refere o crítico Albert Aurier, no jornal *Mercure de France*, em 1891, a obra simbolista devia ser “*ideísta, pois o seu único ideal será a expressão de uma ideia*”, “*simbolista, pois exprimirá esta ideia em formas*”, “*sintética, pois escreverá estas formas, esses sinais, segundo um modo de compreensão geral*” e “*subjativa (é uma consequência), porque a pintura decorativa propriamente dita, tal como a conceberam os Egípcios, muito provavelmente os Gregos e os primitivos, não é senão uma manifestação da arte ao mesmo tempo subjativa, sintética, simbolista e ideísta*”¹⁰⁰.

Defensor acérrimo das ideias de Gauguin¹⁰¹, Paul Sérusier cria o grupo *Les Nabis*¹⁰², também de índole simbolista. Este grupo contava, entre os seus membros, com Denis, Bonnard, Vuillard, Sérusier, Ranson, Ibels, Roussel, Verkade, Maillol, Vallotton¹⁰³. Completamente contrários do naturalismo, estes pintores desenvolveram uma visão nova da arte, inspirada não na aparência, mas na essência dos objetos. Para a

⁹⁸ ESTIENNE, Charles. *Gauguin: études biographiques et critique*. Genève: Albert Skira, 1953.

⁹⁹ WALTHER, Ingo F. *Paul Gauguin: 1848-1903: quadros de um inconformado*. Trad. Etelvina Rocha Gaspar. Colónia: Taschen; Público, 2003, *Op. cit.*

¹⁰⁰ PINTO, Ana Lúcia; Meireles, Fernanda; Cambotas, Manuela Cernadas. *História da arte ocidental e portuguesa, das origens ao final do século XX*. Porto: Porto Editora, 2006, p. 736.

¹⁰¹ A influência de Gauguin nos Nabis é estudada por Arthur Ellridge. Cf. ELLRIDGE, Arthur. *Gauguin et Les Nabis*. Paris: Pierre Terrail, 1993.

¹⁰² FRÈCHES-THORY, Claire; Terrasse, Antoine. *Les Nabis*. Paris: Flammarion, 2002.

¹⁰³ SCHLESSER, Thomas. “Pintura”, *Musée d’Orsay. Guia de Visita*. Paris: Établissement public des musées d’Orsay et de l’Orangerie; Éditions Artlys, 2013, p. 96.

alcançarem, usavam formas simples, cores vivas e contornos bem definidos. Os *Nabis* inspiraram-se no vitral e no estilo de empenho de cores lisas de Gauguin, denominado Cloisonnisme¹⁰⁴. A sua grafia apresentou semelhanças com um outro estilo muito em voga na Europa: a *Art Nouveau*. Este estilo, cuja designação alude à loja que o negociante de arte Siegfried Bing abriu em Paris, em 1895, partilhava com o simbolismo a fantasia das suas temáticas e figuras, mas distinguia-se pela sua componente mais decorativa. Foi um estilo muito influenciado pelo movimento inglês *Arts and Crafts*, pelas estampas japonesas que haviam invadido Paris e, ainda, pelo folclore tradicional inglês, de inspiração celta¹⁰⁵. Caracterizava-se por fazer uso de linhas sinuosas, elásticas e flexíveis, formas ondulantes e motivos orgânicos e vegetais, altamente estilizados. A arte nova foi um dos movimentos que melhor se adaptou ao gosto da nova sociedade industrial, capitalista, burguesa e consumista, que privilegiava a sensibilidade, a fantasia, o refinamento estético, o ornamental e o pitoresco¹⁰⁶.

As alternativas à *Académie* (embora ainda marginais) atraíram, então, a Paris milhares de artistas de todo o mundo, que aí procuravam estudar os antigos e os novos mestres e encontrarem meios de expressão próprios, que lhes proporcionassem a tal superação vanguardista e uma vida totalmente dedicada à arte. O artista dos inícios do século XX será ainda mais audaz e ambicioso nas descobertas que faz, quebrando definitivamente a ligação entre arte e convenções. E para que a arte moderna vingue convergirão dois fatores decisivos: o primeiro foi a ação dos *marchands*, que viram na arte uma oportunidade de negócio, apoiando aqueles que mais se destacavam na senda independente; o segundo, os meios de comunicação social, que se tornavam cada vez mais abundantes e especializados, dando origem ao aparecimento de uma nova ciência: a crítica da arte¹⁰⁷. Como anuncia Anne Cauquelin,

¹⁰⁴ Estilo caracterizado por cores lisas, delimitadas por contornos escuros.

¹⁰⁵ CHAMPIGNEULLE, Bernard. *A Arte Nova*. Mem-Martins: Editorial Verbo, 1984, pp. 7-13.

¹⁰⁶ SELZ, Peter; Constatine, Mildred. *Art Nouveau: art and design at the turn of the century*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

¹⁰⁷ CF. HARRISON, Charles. *Modernismo*. Trad. de Maria Armada de Sousa. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 5. Lisboa: Editorial Presença, 2001, *Op. cit.*

*“o crítico, ao influenciar o marchand, nas suas escolhas, ao escrever nas revistas onde se acotovelavam escritores e poetas, alimenta uma “vanguarda” resolutamente orientada para o moderno. (...) O crítico da vanguarda está lá para cimentar os grupos, para teorizar os seus diferendos, para se bater contra os conservadores, e para convencer o público.”*¹⁰⁸

São exemplos os jornais *Le Figaro* e *Le Mercure de France*, as revistas literárias *La Vogue* e *Revue Blanche*, ou humorísticas como *Le charivari* (1834), *La caricature* (1880), *Le courrier Français* (1884), *Le Rire* (1894), *Le Cri de Paris* (1897) e *L'Assiette au beurre* (1901), onde vários artistas publicavam os seus desenhos e caricaturas¹⁰⁹.

Aqui começa, claramente, a história das vanguardas. Nogueira fornece-nos a melhor explicação para o aparecimento do termo:

*“a palavra vanguarda, avant-garde, ou “guarda-avançada”, tem etimologicamente uma origem militar medievalesca, significando acção dianteira e informativa, por oposição a retaguarda, segurança e mesmo imobilidade. De conceito militar e político (...) passou a conceito dos domínios da estética e da arte em geral. (...) Do ponto de vista artístico, a vanguarda pretendeu incentivar a transformação radical da sociedade e da cultura, abarcando diversos domínios – literatura, música, artes plásticas, cinema, teatro.”*¹¹⁰

As origens do primeiro movimento de vanguarda remontam ao ano de 1905, quando Henri Matisse¹¹¹ e André Derain¹¹² se juntam, no sul de França e pintam paisagens da região de Collioure em tons garridos e dissonantes. Na base das pesquisas levadas a

¹⁰⁸ CAUQUELIN, Anne. *A Arte Contemporânea*. Porto: Rés Editora, s.d, pp. 34-35.

¹⁰⁹ Cf. SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years. The Origins of the Avant-garde in France 1885 to World War I*. New York: Vintage Books, 1968, p. 23. GLUCK, Mary. *Popular Bohemia: modernism and urban culture in nineteenth-century Paris*. London: Harvard University Press, 2005, p. 85.

¹¹⁰ Cf. NOGUEIRA, Isabel. *Teoria da arte no século XX: modernismo, vanguarda, neovanguarda, pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012, *Op. cit.*, p. 15.

¹¹¹ ESSERS, Volkmar. *Henri Matisse: 1869-1954*. Trad. Casa das línguas, lda. Koln: Taschen, 2004.

¹¹² CHARZAT, Michel. *André Derain, le titan foudroyé*. Collection Essais, écrits sur l'art. Paris: Hazan, 2015.

cabo por estes artistas estão a saturação e bidimensionalidade das cores de Gauguin, a pincelada pastosa e vibrante de Van Gogh e, ainda, os pontos de cor pura de Seurat. Em vez de criarem a sensação de espaço, estes artistas retratavam, por meio da cor e da luz, uma nova realidade pictórica, na qual a natureza se convertia em impulso artístico. Como nos diz Joseph-Émile Muller¹¹³, quando as pinturas dos dois foram mostradas ao público, a sua intensidade colorida e contrastante levou o crítico de arte Louis Vauxcelles a apelidá-las de *fauves* [feras]. Mais tarde, juntar-se-iam ao grupo Maurice de Vlaminck, Raoul Dufy, Albert Marquet, Georges Rouault e Van Dongen, verificando-se uma progressiva substituição dos temas paisagísticos pela representação da forma humana. O tratado que teorizava os princípios da arte fauvista foi publicado por Matisse em 1908 e intitulava-se *Notes d'un peintre*. Nesta obra, Matisse explicou o que realmente procurava na junção de cores: “um acordo vibrante ou harmonia pictórica, semelhante à música”¹¹⁴.

A música terá uma importância crucial na génese das vanguardas¹¹⁵. Depois dos contributos dados por Wagner e pelo seu *leitmotiv*¹¹⁶, os novos compositores, como os franceses Claude Debussy e Maurice Ravel, o austríaco Arnold Schönberg (introdutor do dodecafonismo) e seus precursores Alban Berg e Anton Webern, passam a valorizar especialmente a inovação e as perceções sensoriais/abstratas, inspirando-se na natureza para captar imagens mentais. Estas imagens eram expressas através de composições com formas curtas, como o *nocturne*, o *arabesque*, e o *prelúdio*, criando ritmos completamente dissonantes da tradição clássica. Esta harmonização da natureza, expressa em sons, é bastante aproveitada pelos pintores dos primeiros anos do século XX, que associam, a esses sons, cores e formas, além de fazerem dos instrumentos musicais tema

¹¹³ MULLER, Joseph-Émile. *O Fauvismo*. Lisboa: Verbo, 1974.

¹¹⁴ CIRLOT, Lourdes. *Primeras Vanguardias Artísticas – Textos y Documentos*. Barcelona: Editorial Labor, 1995, p. 20.

¹¹⁵ GRIFFITHS, Paul. *A consise history of modern music from Debussy to Boulez*. London: Thames and Hudson, 1980.

¹¹⁶ Consiste no uso de um ou mais temas que se repetem sempre que se encena uma passagem de uma ópera, referente a uma personagem específica ou a um determinado assunto.

das suas composições. Deste modo, a música adquire valor plástico e, consequentemente, um significado mais profundo dentro do conceito de obra de arte.

Como fonte visual de inspiração das vanguardas encontramos também a arte primitiva. Incluindo diversas geografias¹¹⁷, este tipo de arte vai buscar as formas mais puras e icónicas de representação das várias sociedades, recuperando objetos identificadores dos seus hábitos, das suas religiões e dos seus rituais.

Depois dos fauvistas, Paris volta, segundo Green¹¹⁸, a sofrer um novo abalo artístico, protagonizado, agora, por Pablo Picasso, um jovem artista de origem espanhola. Inspirado nas formas geométricas de Cézanne e em máscaras primitivas africanas, o pintor elabora uma obra que desafiava todas as convenções sociais, morais e estéticas. *Les Démoiselles d'Avignon* é vista, por unanimidade, como a primeira obra cubista. Tratava-se de uma pintura chocante, até mesmo para aqueles que se moviam no âmago da vanguarda¹¹⁹. Nela, cinco nus femininos dominavam toda a composição. Mas estes não eram nus idealizados à maneira clássica, nem tão pouco, sensuais ou agradáveis ao olhar. As suas formas angulosas sugeriam estilhaços. As duas figuras da direita mostravam-se mesmo inumanas. A perspetiva sofria também um colapso, ao formar-se pela interligação dos planos frontais, laterais e traseiros. Cottington entende o quadro como “o resultado de, entre outras coisas, um compromisso profundamente assumido por Picasso relativamente à reformulação das convenções formais da pintura e o realce do seu potencial de expressão.”¹²⁰

¹¹⁷ O termo inclui as sociedades pré-industriais europeias, as sociedades tribais, como a africana, a oceânica ou a americana pré-colombiana, e ainda o folclore de cada país.

¹¹⁸ GREEN, Christopher. *Cubism and its enemies: modern movements and reaction in French art, 1916-1928*. New Haven: Yale University Press, 1987.

¹¹⁹ A revolução causada pelas *Demoiselles d'Avignon* é enfatizado por Simon Schama. SCHAMA, Simon. *The Power of Art*. London: Bodley Head, 2009.

¹²⁰ COTTINGTON, David. *Cubismo*. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 2. Lisboa: Editorial Presença, 2000, *Op. Cit.*, p. 15.

Entre 1907 e 1909, Georges Braque junta-se a Picasso e ambos elaboram um estudo aprofundado das formas prismáticas, associado ao tema das máscaras africanas¹²¹. Curiosamente, a primeira aparição pública da nova estética dá-se em 1908, por intermédio de Braque.

*“S’il ne fait aucun doute que les Demoiselles d’Avignon (107; MOMA, New York) de Picasso a contribué largement à la formulation de ce nouveau vocabulaire plastique que l’on dénommera, mais seulement à partir de 1911, le «cubisme», c’est pourtant lors de l’exposition de Braque en 1908 à la galerie Kahnweiler, à Paris, qu’il fit sa première apparition publique.”*¹²²

Já rotulados de cubistas (termo mais uma vez empregue por Louis Vauxelles), como refere Alyse Gaultier¹²³, entre 1909 e 1912, os quadros destes artistas, aos quais se junta também André Derain, tornam-se mais complexos e fragmentados, com formas decompostas que só se reconstroem na superfície da tela. A gama tonal usada pelos cubistas analíticos era muito limitada, pois usavam essencialmente ocre, pastéis, brancos e pretos. Nesta fase, a temática mais recorrente era a natureza morta, com destaque para a guitarra, símbolo da música.

Em 1912, o cubismo de Picasso e Braque passava a ser sintético¹²⁴, com a introdução do *papier collé* (papel colado), integrando nos seus quadros recortes de jornal, bocados de papel de parede, pautas musicais, cartas de jogar, embalagens de cigarros, etiquetas, etc. *“La etapa del collage y el papier collé relativizó la rígida categoría de «material artístico» y permitió nuevos juegos visuales y semânticos: igual que un poema, el cuadro podía ser leído.”*¹²⁵

¹²¹ ZELEVANSKY, Lynn. *Picasso and Braque: a symposium*. New York: The Museum of Modern Art, 1992.

¹²² LAGEIRA, Jacinto. “Matières, objets, matériaux. 1908-1920: du cubisme au constructivisme”, *Centre Pompidou. La Collection du Musée National d’Art Moderne*. Paris: Nouvelles Éditions Scala, 2009, p. 19.

¹²³ GAULTIER, Alyse. *ABCedário do Cubismo*. Trad. de Francisco Agarez. Lisboa: Público, D.L., 2003.

¹²⁴ CABANNE, Pierre. *O cubismo*. Trad. Joana Ferreira da Silva. Porto: Rés, 1996, pp. 64-67.

¹²⁵ BORJA-VILLEL, Manuel; Carrillo, Jesús; Peiró, Rosario. *La Colección Museo Nacional de Arte Reina Sofía, claves de lectura*. Parte I. Madrid: Ediciones de La Central, 2010, p. 49.

Nogueira¹²⁶ explicita-nos como aconteceu a primeira teorização do cubismo. Segundo a autora, Guillaume Apollinaire, poeta e crítico de arte francês, pertencente ao grupo *Section d'Or* testemunhou as diferentes fases cubistas, o que lhe forneceu instrumento suficientes para a escrita de *Les Peintres Cubistes*, em 1913. Além de apresentar os preceitos formais cubistas, Apollinaire garantia que esta vanguarda era um meio para atingir a abstração em arte.

Um ano antes, também Albert Gleizes e Jean Metzinger haviam redigido a história e os princípios cubistas, em *Du Cubisme*¹²⁷. Inspirados nas obras cubistas de Picasso e Braque e nas propostas renascentistas relativas à visão piramidal do Homem, os “Cubistas de Salão”¹²⁸, como eram conhecidos estes dois artistas e outros como Juan Gris, Fernand Léger, Roger de La Fresnaye, Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz, Henri Laurens, reuniram-se no grupo *Section d'Or* e apresentaram, nos salões independentes, obras que rejeitavam os planos estáticos cubistas, substituindo-os por figuras decompostas segundo ritmos piramidais, pintadas com uma paleta mais viva e diversificada.

Como defende Cabanne¹²⁹, também seria Apollinaire quem definiria e nomearia o género de cubismo praticado pelo casal de artistas Robert e Sonia Delaunay: o orfismo. Esta nova via apresentada pela dupla inspirava-se nas teorias de Chevreul, que opunha as cores puras complementares e os tons frios e quentes, para produzir blocos e discos luminosos e contrastantes, cada vez mais dinâmicos e abstratos. Segundo o próprio Delaunay, citado por Cottington,

“«Na Natureza, a luz cria o movimento cromático. O movimento é impresso pelas relações desiguais de contraste entre as cores que representam a realidade.

¹²⁶ NOGUEIRA, Isabel. *Teoria da arte no século XX: modernismo, vanguarda, neovanguarda, pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012, p. 63.

¹²⁷ GLEIZES, Albert; Metzinger, Jean. *Du cubisme*. Paris: Eugène Figuière, 1912.

¹²⁸ CABANNE, Pierre. *O cubismo*. Trad. Joana Ferreira da Silva. Porto: Rés, 1996, *Op. Cit.*, pp. 55-59.

¹²⁹ *Idem. Ibidem*, pp. 74-77.

Quando, a essa realidade, se acrescenta a profundidade (conseguimos avistar as estrelas), torna-se Simultaneidade Rítmica»¹³⁰.

“«La simultaneidad de colores es la única realidade (método) para construir en pintura», porque permite abordar la forma com independencia de la finalidad de la aparência de los objetos, pues no se reproduce su aspecto, sino su esencia dinamica»¹³¹.

O cubismo órfico ou “simultaneísta” ultrapassou, assim, o próprio cubismo analítico, na procura, quase cósmica e mística, da harmonia, diz Virginia Spate ¹³².

Paralelamente ao Fauvismo e ao Cubismo, surge, na Alemanha, o Expressionismo. Não era, segundo Wolf-Dieter Dube¹³³, um movimento na verdadeira aceção do termo, mas sim uma recusa do impressionismo e a única definição da vanguarda alemã. A revolução artística foi dirigida pelo grupo *Die Brücke* (A Ponte), de Dresden, de que faziam parte Ernest Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl, Erich Heckel, a que posteriormente se juntariam outros. O grupo esteve ativo entre 1905 e 1913. Para Behr¹³⁴, o nome e também a ideologia deste grupo deveu-se, em especial, à filosofia de Nietzsche, apologista de que o homem é a ponte para um mundo melhor. Já a sua plasticidade encontrou referentes nas formas e cores de Van Gogh e Gauguin, no linearismo de Toulouse-Lautrec, na arte inquietante de Munch, ou macabra de James Ensor. A linguagem utilizada por estes pintores foi essencialmente figurativa, retratando, sobretudo, a figura humana, solitária e pessimista e os institutos sociais considerados bárbaros: o grito, o riso, a sexualidade. Julgavam, tal como os seus

¹³⁰ Robert Delaunay citado por Cottington. COTTINGTON, David. *Cubismo*. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 2. Lisboa: Editorial Presença, 2000, *Op. cit.*, p. 61.

¹³¹ Robert Delaunay citado por Manuel Borja-Villel. BORJA-VILLEL, Manuel; Carrillo, Jesús; Peiró, Rosario. *La Colección Museo Nacional de Arte Reina Sofía, claves de lectura*. Parte I. Madrid: Ediciones de La Central, 2010, *Op. cit.*, p. 59.

¹³² SPATE, Virginia. *Orphism: the evolution of non-figurative painting in Paris, 1910-1914*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1979.

¹³³ DUBE, Wolf-Dieter. *O expressionismo*. Trad. de Ana Isabel Mendoza y Arruda. Lisboa: Verbo, 1974,, pp. 19-23.

¹³⁴ BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. Trad. de Jaime Araújo. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 6. Lisboa: Editorial Presença, 2000, pp. 9-10.

contemporâneos fauvistas, que a cor devia ser pura, brilhante, ácida, aplicada espontaneamente e com contornos distorcidos¹³⁵.

Em 1909, a par do grupo de Dresden, nascia o grupo *Neue Künstlervereinigung München* [Aliança dos Novos Artistas de Munique], composta por Wassily Kandinsky, Alexander Kanold, Alexei von Jawlensky, Adolf Erbslöh, Marianne Werefkin e Gabriele Münter. O seu grande objetivo era organizar exposições, tanto na Alemanha, como no estrangeiro, realizar conferências e publicações sobre a nova arte alemã¹³⁶.

Depois da saída de Kandinsky, Franz Marc e Gabriele Münter do grupo, por desacordo com os caminhos tomados e os membros que entretanto se associaram, em dezembro de 1911, estes organizam-se num novo grupo: *Der Blaue Reiter*¹³⁷ [O cavaleiro azul]. Para além da edição de um almanaque com o mesmo nome, o grupo organizou duas exposições (uma de pintura, outra de *design* gráfico), a fim de divulgar a arte moderna que se praticava pela Europa. Trabalhos de Robert Delaunay e de membros de *Die Brücke* estiveram entre os mais representativos, mas foram também mostradas obras de Braque, Derain, Picasso, Vlaminck, Klee, Malevich¹³⁸. Herdeiros do Romantismo e do Simbolismo, os artistas de *Der Blaue Reiter* declinaram o figurativismo naturalista e a representação impressionista do mundo exterior, substituindo-os por uma arte mais interior, de missão espiritual. Por esse motivo, houve uma passagem drástica dos referentes figurativos (paisagens, animais, ou humanos) para uma ausência (em certos casos total) de tema e de objetos, ou seja, para a abstração¹³⁹. Sobretudo Kandinsky¹⁴⁰ vai

¹³⁵ Cf. DUBE, Wolf-Dieter. *O expressionismo*. Trad. de Ana Isabel Mendoza y Arruda. Lisboa: Verbo, 1974, *Op. cit.*

¹³⁶ *Idem, ibidem, Op. cit.*, p. 99.

¹³⁷ “(...) representação simbólica da luta do espírito contra o materialismo, da vitória da vanguarda sobre a tradição”. BECKS-MALORNY, Ulrike. *Wassily Kandinsky (1866-1944), Em busca da abstracção*. Colónia: Taschen, 1999, p. 84.

¹³⁸ DUBE, Wolf-Dieter. *O expressionismo*. Trad. de Ana Isabel Mendoza y Arruda. Lisboa: Verbo, 1974, *Op. cit.*, pp. 106-108.

¹³⁹ BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. Trad. de Jaime Araújo. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 6. Lisboa: Editorial Presença, 2000, pp. 31-33.

¹⁴⁰ BECKS-MALORNY, Ulrike. *Wassily Kandinsky (1866-1944), Em busca da abstracção*. Colónia: Taschen, 1999, pp. 7-8.

inspirar-se na música para conseguir uma pintura não representativa. Usando a máxima de que se a música podia ser emocionalmente rica mesmo sendo abstrata (por nos remeter para memórias felizes ou espaços psicológicos, através da associação de sons), também a arte o poderia ser. Cores e formas passam, então, a ser empregues consoante as suas próprias qualidades, descritas por Kandinsky no seu *Do Espiritual na Arte* (1912)¹⁴¹. De entre essas qualidades destaca-se a dimensão lírica da cor, que podia sugerir dureza ou suavidade, quente ou frio, doce ou amargo, interioridade ou exterioridade; o dinamismo da forma, capaz de provocar emoção, magia e energia psíquica; e a reconquista da pureza da natureza¹⁴².

Paralelamente provinha de Itália um outro fenómeno de contestação ao academismo vigente: o futurismo. Tal como o nome o indicava, era um movimento fundamentado no progresso industrial, e em interpretações das teorias de Bergson e Nietzsche, que pretendia reformar a literatura, as artes plásticas, a vida civil e a política¹⁴³. No manifesto¹⁴⁴, publicado no jornal francês *Le Figaro*, em 1909, o seu fundador e teórico, Filippo Tommaso Marinetti, exaltava a guerra, a violência, a rebelião e a luta, mas também a coragem, a audácia, o salto mortal, a energia, a beleza da velocidade e o patriotismo. Um ano depois, surge o *Manifesto dos Pintores Futuristas*¹⁴⁵, subscrito pelos artistas plásticos Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Gino Severini e Luigi Russolo. Neste manifesto, os artistas explicavam que o seu propósito não era fixar nas telas um determinado momento, mas sim a própria sensação de dinamismo, captando a energia invisível das coisas. A sua pintura combinava elementos neoimpressionistas, como o pontilhismo, com as formas cubistas, recorrendo à fotografia e ao cinema para conseguirem alternância de planos e sobreposições ou encadeamentos de imagens. Em

¹⁴¹ KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Trad. de Maria Helena de Freitas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

¹⁴² KANDINSKY, Wassily. *Concerning the spiritual in art and painting in particular 1912*. Trad. em inglês de Ralph Mauheine. New York: George Wittenborn, 1970.

¹⁴³ Cf. HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. Trad. De Graça Lima Gomes. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 8, Lisboa: Editorial Presença, 2001, pp. 17-18.

¹⁴⁴ Cf. CIRLOT, Lourdes. *Primeras Vanguardias Artísticas – Textos y Documentos*. Barcelona: Editorial Labor, 1995, pp. 80-84.

¹⁴⁵ *Idem, Ibidem*, pp. 84-87.

termos formais predominavam os arabescos contorcidos, as linhas circulares emaranhadas, as espirais e as elipses, a geometrização dos planos em ângulo agudo e a sugestão de fragmentação da luz. As cores eram aplicadas em contrastes fortes, provocando uma sensação de violência e choque. Também o uso de algarismos, letras e palavras a imitar sons, era frequente. Entre 1913 e 1916, o futurismo estender-se-á à escultura¹⁴⁶ e à escultura-colagem, pela mão de Boccionni, Balla e Antonio Sant'Elia.

Os artistas de origem russa que viviam em Paris, como František Kupka, Mikhail Larionov, Natalya Goncharova, Kasimir Malevitch, entre outros, praticavam um cubismo diferenciado, que se caracterizava pela interação rítmica de formas geométricas e feixes de cor. Tratava-se de uma síntese entre construção cubista do espaço, movimento futurista e cor vibrante órfica, que revitalizava a tradição e o folclore russos¹⁴⁷.

Em termos escultóricos, Constantin Brancusi¹⁴⁸ e Amedeo Modigliani¹⁴⁹ vão declinar a reprodução mecânica de modelos de gesso, legada de Rodin, iniciando uma arte centrada na ideia do objeto como meio de atingir o real. Isso levava-os a esculpir diretamente no bronze, na madeira ou na pedra, tornando a escultura no próprio objeto. Enquanto Brancusi se inspirava em temas naturais, simplificando as suas formas e idealizando-as ao nível da abstração¹⁵⁰, Modigliani¹⁵¹ estudou os perfis das cariátides, o que, por sua vez, também lhe permite chegar à simplificação das linhas e das formas na pintura e desenho.

Mas, como anuncia Bellow¹⁵², o sincretismo de todas as artes deste período seria trazido a Paris, em 1909, por Serghei Diaghilev. No Théâtre du Châtelet, os *Ballets Russes*

¹⁴⁶ *Idem, Ibidem*, pp. 87-95.

¹⁴⁷ MARKOV, Vladimir F. *Russian futurism: a history*. London: Maggibbon & Kee, 1969.

¹⁴⁸ BALAS, Edith. *Brancusi and his world*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press, 2008.

¹⁴⁹ KRYSTOF, Doris. *Amedeo Modigliani 1884-1920. A poesia do olhar*. Colónia: Taschen, 2012, pp. 25-38.

¹⁵⁰ KRAMER, Hilton. *Brancusi: the sculptor as photographer*. London: David Grob, 1979.

¹⁵¹ Doris. *Amedeo Modigliani 1884-1920. A poesia do olhar*. Colónia: Taschen, 2012, *Op. cit.*

¹⁵² Cf. BELLOW, Juliet. *Modernism on stage: the Ballets Russes and the Parisian avant-garde*. Burlington: Ashgate, 2012.

contavam com uma música moderna, da autoria do compositor russo Igor Stravinsky, a que eram associadas danças exuberantes e exóticas, protagonizadas pelos bailarinos Anna Pavlova, Tamara Karsavina, George Balanchine e Vaslav Nijinski, entre outros, que surgiam trajados com figurinos orientais, ricamente elaborados. Os bailados apresentados por esta companhia, em que se incluem *Feu d'artifice* (1909), *L'Oiseau de feu* (1910), *Petrushka* (1911), *Le Sacre du printemps* (1913) e *Pulcinella* (1920), impressionaram o público e, principalmente, a comunidade artística da época, onde se incluem pintores, escultores, bailarinos, músicos, poetas e dramaturgos, de todas as nacionalidades. Picasso não foi exceção. Conheceu Diaghilev por intermédio de Jean Cocteau e passou a colaborar na companhia, nomeadamente, nos cenários e guarda-roupa da peça *Parade* (1917), que seguiria para uma digressão na Europa. O bailado contava, pela primeira vez, com a música inovadora e original de Erik Satie, que incorporava sons de máquinas de escrever, sirenes, altifalantes e tiros de pistola. Cocteau escreveu o argumento. Picasso concebeu um cenário ao estilo do seu período rosa, criando uma cena em cores calmas e suaves, cujo tema evocava o circo, com a representação de cavalos, artistas e músicos; e um guarda-roupa que recorria à divisão cubista, obrigando os bailarinos a vestirem construções complicadas, que lhes davam a aparência de estátuas ou máquinas. Sobretudo a apresentação em Paris ficaria marcada pelo escândalo, horrorizando os espetadores¹⁵³.

O brilho da *Belle Époque* desvanece-se em Agosto de 1914, quando deflagra a primeira guerra à escala mundial, envolvendo as grandes potências internacionais. Como seria de esperar, os anos de 1914-1918 terão grandes impactos económicos, sociais e culturais. O clima de medo e insegurança, a sensação de impotência e a escassez de recursos cedo se instalam no quotidiano dos europeus, obrigando-os a inúmeros sacrifícios. Muitos intelectuais e artistas são mobilizados ou alistam-se voluntariamente nos exércitos. Outros, na incerteza dos acontecimentos, retornam aos seus países de origem ou refugiam-se em nações neutras. Outros, ainda, permanecem nos principais

¹⁵³ Cf. PRITCHARD, Jane. *Los Ballets rusos de Diaghilev, 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2011.

polos culturais da época (Paris e Berlim, sobretudo) mas vêm as suas hipóteses de internacionalização restringidas ou mesmo goradas.

No campo das artes, o impacto da Guerra será sentido com grande intensidade., Por toda a Europa, as tendências que se vinham preconizando desde o Pós-Impressionismo no sentido da abstração concretizaram-se. Na Alemanha, Kandinsky atingiu o seu abstracionismo lírico, que se inspirava na intuição, no instinto e no inconsciente, para criar uma arte emotiva, ligada à necessidade interior, a conteúdos simbólicos e místicos¹⁵⁴. Já o Abstracionismo Geométrico, proveniente do cubismo e do futurismo, foi desenvolvido por Piet Mondrian, na Holanda, e por Casimir Malevitch, na Rússia. O Neoplasticismo, como o definiu Mondrian, utilizou a redução das formas e planos geométricos puros e ortogonais, em composições onde se estabeleciam múltiplas relações espaciais e tonais¹⁵⁵. Kasimir Malevitch levou a consequências maiores a fusão entre o cubismo e o futurismo, ao criar o suprematismo¹⁵⁶. Segundo esta estética, a supremacia do sentimento puro na arte criativa e a essência das coisas só podia ser alcançada ao libertar completamente a arte da representação figurativa, isto é, ao ascender à abstração geométrica (suprematismo dinâmico), para, depois, chegar a um *niilismo* absoluto, em que plano e forma não têm cor. Daí que a arte deste período se expresse por meio de múltiplas interpretações, técnicas e estilos, que serão mais figurativos ou mais abstratos consoante a ligação dos artistas ao academismo ou aos movimentos de vanguarda.

Outro fator que teve influência na concretização de composições mais ou menos violentas foi, segundo Silver¹⁵⁷, a proximidade ou o afastamento dos artistas ao conflito. De entre os artistas-soldados irão destacar-se, pelos novos caminhos que ensaiam, Léger

¹⁵⁴ Cf. SOARES, Eduardo Martins. *Modigliani; Kandinsky; Miró; Chagall*. Trad. de Pedro Tamen. Lisboa: Difusão Cultura, 1990.

¹⁵⁵ Cf. ELGAR, Frank. *Mondrian*. Lisboa: Verbo, 1973.

¹⁵⁶ Cf. NÉRET, Gilles. *Kazimir Malevitch: 1878-1935 e o suprematismo*. Trad. de Maria do Rosário Paiva Boléo. Colónia: Taschen: Público, 2004, pp. 49-67.

¹⁵⁷ SILVER, Kenneth E. *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

e os futuristas Boccioni e Severini¹⁵⁸. Se a violência das cores contrastantes e o estilhaçar das formas cubista se adequavam bem à agressividade da guerra, a movimentação frenética e o ruído futuristas reproduziam na perfeição não só os novos ícones deste conflito como também a maquinização do espírito humano. Assim, nas suas obras de guerra, estes pintores associam a uma fragmentação geométrica das formas e das cores, o estilhaçar da luz e o recurso a letras e números em cifra, além de aplicarem a colagem descontextualizada do cubismo sintético, isto é, não se restringindo ao *papier-colé*.

Diretamente influenciados por estes artistas, os ingleses da *Artists' Rifles*, da *War Propaganda Bureau* ou do *British Ministry of Information*, como os irmãos Paul e John Nash, Eric Kennington, CRW Nevinson, Colin Gill, entre outros, irão desenvolver obras tendencialmente bidimensionais, em que o movimento e o geometrismo das formas são postos em evidência. Particularmente no caso de Paul Nash, mais do que as crueldades e as dificuldades da guerra, é evocada a destruição da natureza e da vida. Intensas mas ainda muito ligadas a códigos figurativos, as obras de John Singer Sargent refletem a degradação da condição humana, numa guerra sem heróis ou vencedores¹⁵⁹.

Do lado alemão, pintores modernos como Otto Dix, Max Beckman, George Grosz ou Paul Klee, cedo percebem a força destrutiva da guerra e como esta encarnava bem a filosofia expressionista. Essencialmente através de uma paleta cromática viva, vibrante, contrastante e de formas maioritariamente retas, estes artistas esboçam, com violência, a angústia e a ansiedade vivida durante o conflito, pondo em evidência os seus efeitos sobre o espírito humano¹⁶⁰.

Pela vertente emotiva e fantasista das suas obras e pela frustração com a sociedade responsável pela guerra, muitos artistas expressionistas estiveram aptos a envolver-se numa nova corrente artística, de cariz onírico e metafísico, que rejeitava o rumo racional

¹⁵⁸ JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*. Paris: Folio, 1916.

¹⁵⁹ Cf. SILVER, Kenneth E. *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press, 1989, *Op. cit.*

¹⁶⁰ BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. Trad. de Jaime Araújo. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 6. Lisboa: Editorial Presença, 2000, pp. 61-65.

que o abstracionismo havia tomado. Esta corrente, que proliferou no Ocidente durante e após o conflito, ganhou forma com dois grandes movimentos, o Dadaísmo e o Surrealismo¹⁶¹, que passamos em especificar.

De acordo com a análise de Brandley¹⁶², o movimento *Dada* surge em Zurique, em março de 1916, quando o escritor Hugo Ball abre o *Cabaret Voltaire* no café Meierei. Rapidamente, este espaço acolherá os artistas emigrados de vários países em guerra, como, por exemplo, Tristan Tzara, Erik Satie, Marcel Jonco, Hans Arp, Hans Richter, Richard Huelsenbeck, Sophie Taeuber, etc. No *Cabaret* declamava-se poesia, decorriam representações teatrais ou exposições de arte, que assumiam uma atitude crítica de negação face à guerra e aos valores estéticos e culturais da época. Em junho do mesmo ano, é lançado o jornal intitulado *Dada*, o que, em conjunto com o Manifesto de 1919 e a movimentação dos artistas para a suas cidades natal ou outros países, permitiu difundir os ideais artísticos dadaístas pelo mundo.

Em Berlim, o grupo teve continuidade com Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Raoul Hausmann, Johannes Baader e George Grosz. Em Colónia floresceu com Hans Arp, Max Ernst, Alfred Grünwald. Em Paris, Tristan Tzara continua-o, mas encontra em André Breton, Soupaul e Aragon, que haviam implementado o movimento na cidade, grandes discordâncias, que ditariam o fim do movimento. Já em Nova Iorque, o grupo desenvolveu-se em torno da revista e galeria *291*, de Alfred Stieglitz, dos artistas franceses Marcel Duchamp e Francis Picabia e, ainda, do americano Man Ray.

Plasticamente, o dadaísmo utilizou técnicas totalmente novas, tais como o *ready-made*, inventado por Duchamp, que consistia na desfuncionalização de um objeto em prol da sua integração num novo contexto puramente estético; o *object trouvé*, objetos tridimensionais, colados sobre a tela; o *merzbilder*, reunião de vários elementos díspares e casuais do quotidiano numa tela, sobre a qual o pintor intervém aplicando cor; as *fotomontagens*, integrações de diferentes imagens autónomas numa só; os *rayographs* de

¹⁶¹ BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. de Conceição Pacheco. Vol. 3. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

¹⁶² *Idem*, *Ibidem*, pp. 12-19.

Man Ray, que consistiam em fotografias executadas sem recorrer à máquina, apenas à sensibilização do papel fotográfico com a luz¹⁶³.

Em Paris, os artistas Breton, Soupaul e Aragon sentem necessidade de levar o dadaísmo a consequências maiores no campo do automatismo¹⁶⁴ e da imagética espontânea¹⁶⁵. O que, após as citadas desavenças com Tzara, os levou à criação de um novo movimento artístico, em 1919, o Surrealismo. Atribui-se a sua denominação ao poeta Apollinaire, que usara o termo para descrever o bailado *Parade*. Em termos estéticos, o Surrealismo baseava-se nas correntes do pensamento romântico e do Simbolismo de Gustave Moreau e Odilon Redon e recorria às novas técnicas apresentadas pelos dadaístas, as quais associou a processos de criação totalmente novos¹⁶⁶. Max Ernst (que depois de explorar o dadaísmo, havia aderido ao movimento surrealista) elaborou as suas próprias conceções ao nível da colagem¹⁶⁷, da *frottage*¹⁶⁸, da *assemblage*¹⁶⁹, do *dripping*¹⁷⁰ e da decalcomania¹⁷¹. André Masson, por seu turno, aperfeiçoou o desenho e a pintura automáticos, em que a correspondência entre inconsciente e ação se desenrolava sem controlo da razão. Dalí, Magritte e Tanguy aplicaram técnicas clássicas a formas fantasmagóricas ou incongruentes associadas ao *tromp-l'oeil*¹⁷². As principais temáticas exploradas foram o erotismo e o onírico, aprisionados no inconsciente humano, como forma de revelar tabus e restrições sociais impostos. Além dos já anunciados artistas

¹⁶³ RICHTER, Hans. *Dada: art and anti-art*. London: Thames and Hudson, 1970.

¹⁶⁴ Confiança no poder criativo de uma linguagem puramente visual. BRANDLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. de Conceição Pacheco. Vol. 3. Lisboa: Editorial Presença, 2000, *Op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁵ FER, Briony; Batchelor, David; Wood, Paul. *Realism, Rationalism, Surrealism: art between the Wars*. New Haven London: Yale University Press, 1993.

¹⁶⁶ ALEXANDRIAN, Sarane. *Surrealist art*. London: Thames and Hudson, 1975.

¹⁶⁷ Exploração sistemática da relação provocada, de modo casual ou artificial, entre duas ou mais realidades estranhas uma à outra, sobre uma superfície aparentemente inadequada para isso.

¹⁶⁸ Consistia em colocar um papel sobre uma tábua de madeira com bastantes veios, passando com um lápis de carvão por cima. O pintor obtia efeitos semelhantes pondo a tela sobre objetos com estruturas de vários tipos e fccionando-a com cores.

¹⁶⁹ Colagens com objetos e materiais tridimensionais.

¹⁷⁰ Gotejar da tinta sobre a tela.

¹⁷¹ Compressão de qualquer objeto ou estrutura, embebidos em tinta, na tela, que o artista posteriormente retoca e aperfeiçoa.

¹⁷² Ilusão ótica que faz com que formas bidimensionais aparentem possuir três dimensões.

plásticos, o surrealismo contou ainda com nomes como Paul Delvaux, Juan Miró, Giorgio de Chirico, Man Ray, Francis Picabia, Marc Chagall, Pablo Picasso, Paul Klee, Hans Arp, Michel Giacometti, Henry Moore¹⁷³.

Se a Primeira Guerra Mundial pôs termo à inigualável fruição vanguardista, fazendo dos artistas reféns de uma violência nova e desproporcionada, não é menos verdade que ela inspirará e fará explodir novas linguagens e técnicas, cuja originalidade reside nesse ideal de caos político, social e económico, que atormentou tanto o mundo ocidental. Insurgindo do trauma, a arte pós-guerra encontra unidade nos fragmentos materiais e psíquicos que rodeiam o Homem moderno, animando-se em torno de um novo propósito: o de superar todo o conservadorismo e todos os preconceitos morais e sociais criados ao longo dos anos. Os “loucos anos 20” revestem-se, assim, de um novo sentido estético, desvinculado da sociedade elitista burguesa e, conseqüentemente, centrado no indivíduo, nos seus desejos e nas suas aspirações mais pessoais¹⁷⁴.

Compreendida a progressão artística entre o final do século XIX e o fim da Primeira Guerra, analisemos agora o panorama artístico português no início do século XX.

1.2 O contexto português

Como nos informa José-Augusto França¹⁷⁵ e Raquel Henriques da Silva¹⁷⁶ por razões de ordem política ou simplesmente de cultivo da tradição, a arte portuguesa raramente acompanhou os movimentos artísticos surgidos na Europa. Nos inícios do

¹⁷³ BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. de Conceição Pacheco. Vol. 3. Lisboa: Editorial Presença, 2000, pp. 22-31.

¹⁷⁴ SILVER, Kenneth E. *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

¹⁷⁵ FRANÇA, José Augusto. *Arte em Portugal no Século XIX*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

¹⁷⁶ SILVA, Raquel Henriques da. “Romantismo e pré-naturalismo” in *História da Arte Portuguesa*. Direção de Paulo Pereira. Vol. III. Barcelona: Círculo de Leitores e Autores, 1995, pp. 329-348.

seculo XX, vigorava em Portugal o naturalismo, trazido por Silva Porto e Marques de Oliveira, cerca de vinte anos antes, numa altura em que o Impressionismo começava já a dividir as opiniões.

O modo como o Naturalismo se instituiu quase como “estilo oficial”, perdurando na estética e no gosto nacionais, por décadas, pode ser explicado da seguinte forma: Silva Porto veio ocupar o lugar de mestre em Paisagem deixado vago por Tomaz da Anunciação na Academia de Lisboa, enquanto Marques de Oliveira voltou para o Porto como docente da Academia desta cidade. Ambos continuaram a ter uma importância fulcral na fruição cultural dos dois pólos. Em 1880, Marques de Oliveira tornara-se vice-presidente do Centro Artístico Portuense, uma associação de artistas que buscava o progresso nas artes em Portugal, enquanto Silva Porto fora responsável pelas tertúlias do Grupo do Leão¹⁷⁷. Particularmente importante, por nele se incluírem os artistas mais modernos da capital, este último grupo promoveu a realização de Salões de Arte Moderna, através dos quais dava a conhecer ao grande público lisboeta a sua arte. Para além de Silva Porto, eram membros José Malhoa, Columbano Bordalo Pinheiro, António Ramalho, Mourão Girão, Rodrigues Vieira, Henrique Pinto, João Vaz, Rafael Bordalo Pinheiro, Cipriano Martins, Alberto Oliveira e Ribeiro Cristiano, conforme o retrato feito por Columbano. Já no Porto, associados aos ensinamentos de Marques de Oliveira, surgiram três importantes artistas: Artur Loureiro, António Carneiro e Aurélia de Sousa.

Assim, num Portugal culturalmente tradicional e politicamente instável, o fosso aberto entre a arte portuguesa e europeia tornara-se, no início do século XX, abismal. Os primeiros sinais de modernidade surgiram tímidos e inconsequentes pela mão de jovens estudantes, na maioria abastados, que, por iniciativa própria, acorrerem à “cidade luz”. Foi o caso dos colaboradores da Exposição Livre de 1911¹⁷⁸. Esta mostra de arte foi protagonizada por oito jovens artistas e realizada no Salão Bobone, em Lisboa, entre 18 de Março e 19 de Abril. O termo “Livre” prende-se, segundo os mesmos autores, com o

¹⁷⁷ Denominação que se deve ao restaurante onde o grupo se reuniu, *Cervejaria Leão de Ouro*, em Lisboa, entre 1881 e 1889.

¹⁷⁸ FRANÇA, José Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. Venda Nova: Bertrand, 2009, pp. 21-28.

facto de Manuel Bentes, Francis Smith, Emmerico Nunes, Roberto Colin, Francisco Álvares Cabral, Domingos Rebelo, Alberto Cardoso e Eduardo Viana de se quererem demarcar do naturalismo tardio e meticuloso vigente em Portugal.

Todavia, apesar do cosmopolitismo artístico que se vivia na capital francesa, as obras apresentadas eram essencialmente naturalistas¹⁷⁹ e a maioria das notícias da época davam conta disso mesmo. Em *O Occidente*, por exemplo, João de Saavedra começa por tecer rasgados elogios aos pintores modernos, nas mãos dos quais vê a mudança no rumo das artes. Salienta a organização laboral de Emmerico Nunes, destacando “as suas pequenas telas: *Nevoeiro, Vapores no Tamisa, Moinho n’um canal e Rua antiga*”, que considera “muito apreciáveis” e acrescentando que “a pequena mancha *Dia cinzento é magnífica de verdade*”. São comentadas outras obras, tais como “*Um canal em Zaandam (Hollanda), Um Boulevard, a Neve e a Cathedral*, de Manuel Bentes, “que apresenta alguns quadros de valor”; “uns desenhos curiosos de Francisco Smith e algumas manchas de aspecto agradável dos pintores Francisco Cabral e Alberto Cardoso”; “A velha Açoreana de Domingos Rebello, e a Natureza morta, firmada por Roberto Colin”¹⁸⁰. Diz o jornalista:

“a primeira das telas mencionadas póde ter defeitos, póde ser talvez que esteja muito longe da perfeição, mas o que não resta dúvida, o que é positivo, é que é cheia de sentimento e impressiona. A expressão dessa velha açoreana é bem a expressão da velhice talvez cansada de observar todo este sendal de misérias que se chama a Vida. A atitude d’essa figura melancholica, curvada para diante, as mãos grassas, já gastas, e que o pintor marcou de uma forma larga, como de resto todos os predicados, que reúne esse trabalho, são os indícios seguros de que ele é feito por um artista”¹⁸¹

¹⁷⁹ *Idem, Ibidem*, pp. 22-23.

¹⁸⁰ *O Ocidente*, Lisboa, 30 de Março de 1911, p. 5.

¹⁸¹ *Idem, Ibidem*.

Sobre “Natureza Morta”, “*tela onde Colin pintou, sobre uma pequena mesa, umas flores seccas e uma caveira*”, diz-se que é “*um quadro simples mas bello*”¹⁸².

E se não era na pintura que estes artistas mais se evidenciavam, houve um território em que, verdadeiramente, entusiasmaram tanto o público como a crítica jornalística: o desenho humorístico¹⁸³. Inspirando-se em caricaturistas de jornais franceses, como *Le charivari*, *La caricature*, *Le Rire*, *L'Assiette au beurre*, entre vários outros, como referimos anteriormente, os artistas portugueses revelavam uma grande preparação ao nível do desenho humorístico. O mais apreciado fora, desde logo, Emmerico Nunes, que apresentou um número esmagador de trabalhos caricaturais (cerca de trinta). Segundo a *Ilustração Portuguesa*, havia no artista “*grande observação*”¹⁸⁴. As suas figuras surgiam “*com os seus traços caricaturaes mas debaixo d’elles descobre-se que há realmente naturalidade e isso marca-se também no movimento que lhes imprime e que é sempre difícil de tornar exacto*”¹⁸⁵. Já para *O Occidente*, “*as suas caricaturas podem perfeitamente rivalizar com as do americano Gordon Ress, não só pela filosofia das legendas, como pela naturalidade das expressões*”¹⁸⁶. Nestas duas publicações foram reproduzidas obras de inspiração tradicionalista, “O chá em casa das Pires”, “Se vires a mulher perdida, não a trates com desdém”, “Moços fidalgos e moços de fretes”, “Os entendidos”, “No Salon des Indépendants”, “La famme Cochère”, “Apaches”; e, ainda duas esculturas inspiradas em Bordalo Pinheiro, “A República Portuguesa” e “A moda em 1910”.

A caricatura, que fora sempre bastante apreciada pelo público português, encontrou, na Exposição Livre de 1911, terreno fértil para florescer. Daí que tenha sido cogitada, primeiro, a criação de uma Associação dos Humoristas Portugueses¹⁸⁷, depois,

¹⁸² *Idem, Ibidem.*

¹⁸³ FRANÇA, José Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. Venda Nova: Bertrand, 2009, p. 28.

¹⁸⁴ *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 10 de Abril de 1911, pp. 477-478.

¹⁸⁵ *Idem, Ibidem.*

¹⁸⁶ *O Occidente*, Lisboa, 30 de Março de 1911, p. 5.

¹⁸⁷ Apresentada no jornal *A Sátira* (n.º4, 1 de Junho de 1911), a Sociedade de Humoristas Portugueses tinha como principais objetivos: “despertar o gosto pelo humorismo em Portugal, levando ao conhecimento do

a concretização de uma exposição que elegeisse exclusivamente o desenho humorístico como grande trunfo de modernidade, não esquecendo, todavia, os ensinamentos dos “mestres” do estilo em causa. Assim, o I Salão dos Humoristas Portugueses (como havia de ser difundida a mostra) continuou a receber as propostas dos artistas emigrados, mas despertou incrivelmente o entusiasmo de muitos jovens talentosos a viver e a estudar no país, que aderiram à exposição de imediato¹⁸⁸.

Inaugurado em 9 de Maio de 1912, em três elegantes salas do Grémio Literário de Lisboa, este primeiro Salão humorístico contou com os trabalhos de vinte e oito expositores e com a presença ilustre do Presidente da República, Manuel de Arriaga, que logo adquirira uma obra de cada artista. Homenageava-se no certame o “mestre” da caricatura nacional, Rafael Bordalo Pinheiro, e dois dos seus mais distintos seguidores, Celso Hermínio e Francisco Teixeira. A mediar a caricatura “clássica” portuguesa e a nova caricatura estavam Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, filho de Rafael, Joaquim Guerreiro, Alfredo Cândido, Alonso, Francisco Valença, Isidro Aranha, Saavedra Machado, Rocha Vieira, Cândido Silva e Viriato Silva. Dando sequência ao sucesso que teve na Exposição Livre de 1911, Emmérico Nunes enviava, de Munique, seis caricaturas; de Paris, Faria e Maia enviava dez esculturas humorísticas; ausente na mesma cidade, Stuart Carvalhais faz-se representar com nove desenhos. Apelidados de “novos” ou “modernos” por alguns jornais¹⁸⁹ da época, Cristiano Cruz, Almada Negreiros, Hypolito Colomb, Jorge Nicholson Barradas, Menezes Ferreira, Sanches de Castro, Amarelhe,

povo o seu papel social na correcção dos costumes”; “obstar a concorrência de artistas estrangeiros, e o plágio e contrafacção das suas obras, impedindo a intervenção e protecção do governo para os artistas nacionais”; “protestar contra a pornografia grosseira que invade o humorismo, deprimindo, e até annullando a sua acção moralizadora”; “regularizar a remuneração das caricaturas”; “fundar uma revista da especialidade que seja órgão da Associação, revista onde podem colaborar todos os sócios”; “promover exposições annuaes e conferências sobre arte em logares e epochas oportunamente anunciadas”; “organizar uma biblioteca e museu caricatural”; “creação duma academia livre de modelo”; “fundação de uma caixa de socorros e pensões aos caricaturistas e escriptores humoristas necessitados”. DIAS, Fernando Rosa. *O futuro dos humoristas – O humorismo enquanto modernismo*, in http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7835/2/Prof.%20Fernando%20Rosa%20Dias_DVD%20114.pdf, consultado em 10-03-2016.

¹⁸⁸ FRANÇA, José Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. Venda Nova: Bertrand, 2009, pp. 29-31.

¹⁸⁹ São exemplos *A Capital*, Lisboa, 9 de Maio de 1912, p. 2; *Brasil-Portugal*, Lisboa, 16 de Maio de 1912, p. 498; *O Occidente*, Lisboa, 20 de Maio de 1912, p. 106.

Hugo Sarmiento, Nunes Ribeiro, Castañé e Sílvio Duarte não ficaram atrás dos demais artistas, conseguindo afirmar-se nesta mostra¹⁹⁰.

Como refere Raquel Henriques da Silva, o que distinguia a caricatura dos novos artistas das obras dos sucessores de Bordalo era, em termos formais, as dissemelhanças ao nível da simplificação da linha, da ausência de narratividade, da eficácia das cores claras e contrastantes e do esbatimento de perspetiva, e a moderna articulação da imagem com o fundo¹⁹¹. E acrescenta¹⁹², faltava a esta exposição, tal como à dos “Livres”¹⁹³, um outro caricaturista a viver em Paris, Amadeo de Souza-Cardoso, que, embora tendo prometido um trabalho, não o chegou a enviar. O que se justifica pela recusa de Amadeo em se ver inserido numa mostra marcada pela incompreensão da modernidade artística que se operava no momento em Paris.

Em Junho de 1913, o II Salão dos Humoristas Portugueses abria portas, novamente no Grémio Literário de Lisboa, anunciando trezentas e vinte e nove obras, de vinte e nove artistas. O catálogo apresentava-se com capa elaborada por Cristiano Cruz e prefácio de André Brun. As novidades eram Almeida Moreira, Jorge Colaço, Francisco Castro, Leal da Câmara, Norberto Correia, Carlos Ribeiro, José Luiz Júnior, Mily Possoz, Ruy Sedas Pacheco, António Soares e Tonkew (José O'Neill de Bulhões). Os ausentes mais notados eram Stuart Carvalhais e Joaquim Guerreiro, fundadores do Grupo¹⁹⁴.

Se a primeira exposição tinha gozado de grande propaganda por parte dos jornais e do próprio governo, o mesmo não aconteceu com a segunda, cuja cobertura se ficou por meia dúzia de jornais, que invariavelmente acusavam os novos de imitar a caricatura

¹⁹⁰ FRANÇA, José Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. Venda Nova: Bertrand, 2009, pp. 29-31.

¹⁹¹ SILVA, Raquel Henriques da. "Sinais de ruptura: «Livres» e Humoristas" in *História da Arte Portuguesa*. Direção de Paulo Pereira. Vol. III. Barcelona: Círculo de Leitores e Autores, 1995, p. 370.

¹⁹² *Idem*, *Ibidem*, p. 370.

¹⁹³ FRANÇA, José Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. Venda Nova: Bertrand, 2009, p. 24.

¹⁹⁴ *Idem*, *Ibidem*, pp. 31-33.

estrangeira. Teve, sim, maior sucesso em termos de visitantes e de aquisições por particulares¹⁹⁵.

A exposição seguinte, realizado no Porto, no Jardim Paços Manuel, em 1915, intitulava-se “Humoristas e Modernistas Portugueses”. Este novo salão surgia na cena artística por iniciativa dos críticos Nuno Simões, Lebre e Lima, Aarão de Lacerda e do artista Diogo de Macedo, e tinha como expositores além do próprio Macedo, sob o pseudónimo de D. Maria Clara, os repetentes Cristiano Cruz, Américo Amarelhe, Sanches de Castro, Almada Negreiros, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, António Soares, Norberto Correia, Carlos Ribeiro e os menos conhecidos José Pacheko, António Azevedo, Joaquim Salgado, Almeida Coquet, António Lima, João Peralta, Lucien Lambert, Ramos Ribeiro, Gomes da Silva, Balha e Melo, Abel Salazar e Zeferino do Couto. Um leque variado de conferências sobre arte, dinamizadas pelos organizadores, complementava o programa portuense¹⁹⁶.

Mas eis que em Março de 1915, um grupo restrito de jovens poetas e pintores fazia publicar o primeiro número de uma revista, *Orpheu*¹⁹⁷, que abalaria todo o país. Destinada a Portugal e ao Brasil, esta publicação trimestral tinha como diretores respetivamente Luís de Montalvor (1891-1947) e Ronald de Carvalho (1893-1936), como editor o jovem António Ferro (1895-1956) e como protagonistas Mário Sá-Carneiro (1890-1916), Fernando Pessoa (1888-1935), Almada Negreiros, Côrtes-Rodrigues (1891-1971), Alfredo Guisado (1891-1975) e José Pacheko. O escândalo devera-se sobretudo ao teor futurista dos poemas apresentados, com especial destaque para *Ode Triunfal* e *Opiário* de Álvaro de Campos (heterónimo de Pessoa) e *Para os “Indícios de Oiro”* de Mário de Sá-Carneiro, que a crítica e a maioria do público classificara de “literatura de manicómio”¹⁹⁸.

¹⁹⁵ DIAS, Fernando Rosa. *Ecos expressionistas na pintura portuguesa entre-guerras (1914-1939)*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2012, pp. 32-33.

¹⁹⁶ José Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. Venda Nova: Bertrand, 2009, pp. 33-34.

¹⁹⁷ FRANÇA, José Augusto. “O significado histórico do Orpheu, 1915-1975: inquérito” in *Colóquio Letras*, Lisboa, N.º 26, 1975, pp. 5-22.

¹⁹⁸ As críticas mais ferozes a *Orpheu* vêm por parte do jornal *A capital*, que, nos números de 30 de Março e 28 de Junho de 1915, ridiculariza os poetas da revista, insultando-os de “loucos” e citando alegados estudos do médico Júlio Dantas a cerca dos poetas e pintores de Rilhafolles.

Como vimos anteriormente, o Futurismo de Marinetti defendia as ideias de progresso, de máquina e de movimento frenético, intrínsecos à vida moderna. Aplicá-los à poesia portuguesa, de índole extremamente romântica, descortinando novas formas e métodos de escrita, que tinham na velocidade do texto e na reprodução do ruído as suas principais características, estava longe de se tornar um processo de aceitação pacífico. E muito menos o seria no número 2, em que os textos eram ainda mais polémicos que os anteriores, intensificando a apologia futurista e incendiando os ânimos da pacata sociedade. Fernando Pessoa e Mário Sá-Carneiro apareciam, agora, como diretores. O primeiro apresentava, em nome próprio, *Chuva obliqua*, e, com o heterónimo Álvaro de Campos, *Ode Marítima*. O segundo revelava *Poemas sem suporte*. Côrtes-Rodrigues, sob o pseudónimo de Violante de Cysneiros, atribuído por Pessoa, apresentava alguns *Poemas*. Luiz de Montalvôr, *Narciso*. Os estreantes Ângelo de Lima, com *Poemas Inéditos*, Eduardo Guimaraens, com *Poemas*, e Raul Leal, com a novela *Atelier*.

Nesta nova edição, surge, em grande destaque, a “colaboração especial do futurista Santa-Rita Pintor” (1889-1918), com quatro *hors-texts* duplos, com títulos¹⁹⁹ longos que simulavam cálculos mentais e aludiam às denominações de Giocomo Balla. Guilherme Santa-Rita regressou a Portugal em 1914, com o deflagrar da guerra, como acontecera a muitos outros artistas portugueses a residir em Paris. Figura peculiar, definida por Sá-Carneiro como "um tipo fantástico", "ultramonárquico", "intolerável", e "insuportavelmente vaidoso", trazia consigo o desejo de editar os manifestos de Marinetti e tornar-se o primeiro pintor futurista português. Todavia, as obras que apresenta em *Orpheu 2*, três cabeças e uma mesa decomposta em planos, utilizando a técnica de interseção de colagens com o desenho, são típicas do cubismo sintético e não dos cânones futuristas de velocidade e ruído. Embora a noção cubista de interpenetração da forma e do espaço e dos múltiplos pontos de vista esteja na base da pintura futurista, as obras de Santa-Rita não ultrapassam as fronteiras do cubismo sintético, quer em termos de forma,

¹⁹⁹ “Estojo científico de uma Cabeça + aparelho ocular + sobreposição dinamica visual + reflexos de ambiente x luz, (sensibilidade mecanica)”, Paris, 1914; “Compenetração estática interior de uma cabeça = complementarismo congénito absoluto, (sensibilidade lithographica)”, Paris, 1913; “Syntese geometral de uma cabeça x infinito plastico de ambiente x transcendentalismo phisico, (sensibilidade radiographica)”, Paris, 1913. “Decomposição dinamica de uma mesa + estylo do movimento, (interseccionismo plástico)”, Paris, 1913.

quer de conteúdo, demonstrando uma prática algo insipiente do futurismo com que se autonomeara²⁰⁰.

José de Almada-Negreiros escreve, em 1915, em defesa da modernidade de *Orpheu* o célebre *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*, assinando “poeta d’Orpheu futurista e tudo”²⁰¹. Com a impossibilidade financeira de publicação do número 3²⁰², e com a recusa, por parte de Sá-Carneiro e Pessoa em deixar que Santa-Rita lhe desse continuidade, o último junta-se a Almada na continuação do projeto futurista. Um rol de conferências e uma nova revista intitulada *Portugal Futurista*²⁰³ são, então, delineados. A primeira (e única) *Conferência Futurista* realizou-se em Abril de 1917 e subdividia-se em três partes: na primeira, procedia-se à leitura de *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, de Almada Negreiros; na segunda, ao *Manifesto Futurista da Luxúria* (1913), de Valentina de Saint-Point; na última, à leitura de *Music-Hall* (1913) e *Tuons le Clair de Lune* (1909), da autoria de Marinetti. A revista era dirigida por Carlos Filipe Porfírio e apresentava dois textos de Bettencourt Rebello, um sobre Santa-Rita (que fazia aqui publicar quatro reproduções de obras suas de cunho muitíssimo mais futurista do que as publicadas em *Orpheu*) e outro sobre o futurismo; variados textos de Almada, como o já citado *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, *Saltimbancos*, os poemas *Mima-Fataxa*, *Sinfonia Cosmopolita* e *Apologia do Triângulo Feminino* e, ainda, um artigo sobre os *Bailados Russos em Lisboa*, que se apresentariam em Dezembro desse ano; dois poemas de Fernando Pessoa ortónimo, *Episódios* e *Ficções de Interlúdio*; *Ultimatum*, de Álvaro de Campos; *Três Poemas*, de Sá-Carneiro; e um artigo em francês de Raul Leal, intitulado *L’abstractionisme futuriste*. A publicação incluía também o *Manifeste des Peintres Futuristes*, o manifesto futurista *Le Music-Hall*, o *Manifesto Futurista da Luxúria* (traduzido) e, também, poemas de Guillaume

²⁰⁰ GONÇALVES, Rui Mário. *História da Arte em Portugal – Pioneiros da Modernidade*. Vol. 12. Lisboa: Publicações Alfa., 1986.

²⁰¹ Cf. FRANÇA, José Augusto. *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força, Almada Negreiros, o português sem mestre*. Venda Nova: Bertrand, 1983.

²⁰² Sá-Carneiro anunciava, em Setembro de 1915, a Pessoa, que o pai não poderia continuar o financiamento involuntário da publicação, pelo que o número 3, já concluído, não seria editado.

²⁰³ Apreendida pela polícia, à saída da tipografia.

Apollinaire e Blaise Cendrars. Seriam, ainda, introduzidas reproduções de obras de Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso. O último mostrara a sua obra, cosmopolita e moderna, ao país em Dezembro de 1916. *Portugal Futurista* acabaria por ser apreendido pela polícia à porta da tipografia, não chegando a ser divulgado²⁰⁴.

Para além do projeto futurista decorria, em Vila do Conde, um outro projeto partilhado entre Robert e Sonia Delaunay, Amadeo, Viana, Pacheco e Almada. Tratava-se da *Corporation Nouvelle*, que tinha em vista um conjunto de exposições conjuntas pela Europa, as *Expositions Mouvantes*, para mostrar a arte inspirada pela luminosidade portuguesa. “Os Delaunays deixavam-se cativar pela forte realidade antropológica da cultura camponesa, iluminada por uma atemporal luz ensolarada”²⁰⁵, escreve Raquel Henriques da Silva.

Mas, em breve a euforia e o fulgor dos modernistas esmoreceria com a saída do casal do país, o fracasso futurista em Lisboa e, principalmente, o desaparecimento dos dois principais artistas plásticos deste tempo, Santa-Rita e Amadeo, vitimados por doenças.²⁰⁶

²⁰⁴ Cf. ALGE, Carlos d'. *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

²⁰⁵ SILVA, Raquel Henriques da. "Sinais de ruptura: «Livres» e Humoristas" in *História da Arte Portuguesa*. Direção de Paulo Pereira. Vol. III. Barcelona: Círculo de Leitores e Autores, 1995, *Op. cit.*, p. 375.

²⁰⁶ *Idem, Ibidem, Op. cit.*, p. 375.

Capítulo 2 | Amadeo de Souza-Cardoso: apontamento biográfico

Amadeu Ferreira de Souza Cardoso nasceu em 14 de Novembro de 1887. Filho de Emília Cândida Ferreira Cardoso e de José Emygdio de Souza Cardoso fora o quinto de nove filhos (Laura, Alice, Ernesto, Helena, antes dele, Maria da Graça, Alberto, Aurélia e António, depois²⁰⁷). A sua infância fora passada entre a quinta vinícola da família, em Manhufe (concelho de Amarante), e a próxima Casa do Ribeiro, onde moravam o tio Francisco Cardoso e avó materna.



Figura 1. Fotografia de Amadeo de Souza-Cardoso em criança. Espólio ASC-BA FCG.

Amadeo realiza os seus estudos preparatórios no Liceu Nacional de Amarante, que termina a 16 de Julho de 1901. Em 1902 estará já a estudar em Coimbra, possivelmente no Liceu Central, o que pode ser comprovado a partir de referências em

²⁰⁷ CARDOSO, António. “Amadeo, as rupturas e as memórias persistentes” in *Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura: Catálogo Raisonné*. Coord. Helena de Freitas. Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2008, p. 45.

manuais e de postais enviados às irmãs. Durante estes anos é visível uma certa habilidade para o desenho, sobretudo para a caricatura, que enche, quase por completo, as páginas dos seus livros escolares²⁰⁸. A passagem de Amadeo por Coimbra vai coincidir com o um período de reestruturação da Academia, em que se suprimia o Grau de Bacharel, obrigando os estudantes a continuarem os seus estudos superiores até ao término da Licenciatura, para que lhes fosse reconhecido o estatuto. O tumulto estudantil fez-se, então, sentir com a criação da Festa do Enterro do Grau. Nela desfilaram carros alegóricos pelas ruas, circularam panfletos, cartazes e, curiosamente, caricaturas, tipo *portrait-charge*, dos vários protagonistas. O sucesso deste tipo de desenho foi tanto que o próprio *Livro de Curso*, em que deviam constar as fotografias dos finalistas, passou a ser concebido em caricaturas. A partir de então esta será uma prática recorrente dos estudantes universitários de Coimbra, que muitas vezes reforçavam os seus orçamentos com a venda dos seus retratos humorísticos. Amadeo não terá ficado indiferente à divulgação de modelos que se fizera em Coimbra.

Durante estes anos, passa as férias de verão preferencialmente em Espinho, onde a família possuía casa. É qui que conhece e se torna amigo de Manuel Laranjeira, um médico e pensador que o introduzirá num pequeno círculo literário e artístico, que se reunia no Café Chinez, e que contava com a presença de Teixeira de Pascoaes, José de Barros, António Carneiro, Ramiro Mourão, Eurico Pousada, Pedro Blanco, Miguel de Unamuno e Augusto Santo. Esteticamente este grupo inscrevia-se nas linhas românticas e saudosistas da Renascença Portuguesa. Nos anos que se seguiram, Amadeo troca larga correspondência com Laranjeira e o médico será um grande encorajador e crítico das suas caricaturas até cometer suicídio, em 1912.

²⁰⁸ Espólio ASC-BA-FCG.



Figura 2. Fotografia de Amadeo de Souza-Cardoso, Manuel Laranjeira, Ramiro Mourão e Eurico Pousada, Espinho. Espólio ASC-BA-FCG.

A vocação artística de Amadeo leva-o, em 1905, a ingressar o curso preparatório de desenho da Real Academia de Belas-Artes de Lisboa, com o intuito (maioritariamente paterno) de vir a tornar-se arquiteto. Estabelece aqui amizade com Emmérico Nunes e Francisco Smith. Porém, a vida na capital desilude-o, queixando-se mesmo ao amigo Laranjeira da futilidade desta cidade. De modo que preferia entreter-se com a sua caricatura, representando humoristicamente colegas, professores, ou mesmo a burguesia lisboeta, nas suas palavras, ociosa e fútil.

Findo o primeiro ano letivo em Lisboa, Amadeo recolhe ao Norte e não regressará mais à Academia. O conservador ambiente artístico português despertara nele a vontade de partir para a capital de todos os acontecimentos: Paris. Daqui soavam ecos de uma atividade criativa mais intensa e original, transversal a todas as áreas artísticas, que possibilitaria ao jovem Amadeo o convívio com correntes estéticas mais modernas e avançadas. Manuel Laranjeira é um desses amigos que lhe falará de Paris com

entusiasmo, descrevendo a cidade como “*o mundo onde se vive, onde se sente, onde se pensa, onde se trabalha*”²⁰⁹.

A tese de Luís Damásio²¹⁰ fornece-nos uma visão mais enriquecida da vida cultural e artística existente entre as elites de Amarante e do Porto, com as quais Amadeo travou conhecimento e privou na juventude.

Assim, sob o pretexto de continuar os seus estudos de Arquitetura em Paris, convence o pai, com a ajuda do seu tio Francisco Cardoso (um entusiasta da sua arte), a deixá-lo partir²¹¹. O que vem a acontecer justamente a 14 de Novembro de 1906, dia em que comemorava 19 anos de idade. Esta viagem é partilhada com o amigo Francisco Smith, sendo ambos rececionados, à chegada a Paris, por Acácio Lino²¹².

Mal se instalara, tratou logo de se inscrever num *atelier* preparatório que lhe possibilitasse a admissão na *École des Beux-Arts*, no curso de Arquitetura. Apesar de mesmo antes de partir, Laranjeira o ter advertido para a “*camaradagem agressiva*” dos primeiros tempos, Amadeo declinou terminantemente as humilhações da praxe e não foi bem recebido pelos colegas.

Por esta altura, além de conviver com os seus amigos dos tempos de Lisboa, Francisco Smith, Emmérico Nunes e Alberto Cardoso, Amadeo aproxima-se de outros jovens estudantes portugueses como Manuel Bentes, Eduardo Viana, Artur Alves Cardoso, Domingos Rebelo, Afonso Ferraz, José Pedro Cruz, Acácio Lino, Carlos Balbino Dias, Óscar Moreno, entre outros. Por sugestão dos amigos, experimentou as aulas da Academia *Julian*, muito frequentada pelos estudantes portugueses. Mas a

²⁰⁹ LARANJEIRA, Manuel. *Cartas*. Lisboa: Portugália Editora, 1943, *Op. Cit.*, p. 67.

²¹⁰ DAMÁSIO, Luís. *A galeria de Amadeo. Vida pintada. Subsídios biográficos*. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2016.

²¹¹ FRANÇA, José Augusto. *O Modernismo na arte portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1983, p. 22.

²¹² Segundo testemunho do próprio. Cf. *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, p. 41.

reprodução de modelos vivos aborrecia-o e logo desistiu deste *atelier*, continuando o seu trabalho de caricaturista.



Figura 3. Fotografia de Amadeo de Souza-Cardoso no seu *atelier* na Cité Falguière, 14 (Paris, França), 1908-1909. Espólio ASC-BA-FCG.

No verão de 1907, realiza a sua primeira viagem artística, escolhendo como destino a Bretanha, uma região rural e de arquitetura gótica, que deslumbrava muitos artistas da época. Aqui, fica instalado em casa do amigo Stervinuo, que se pensa ter conhecido por intermédio de Artur Alves Cardoso. Passa por Pont-l'Abbé, Brest, Vitré, Quimper, Mont de St. Michel, Rouen e a ilha de Jersey. Realiza, durante a sua estada, aguarelas das paisagens destas cidades, que envia a amigos.

Regressando a Paris em Outubro, instala-se no Boulevard de Montparnasse, n.º 150, e procura os *ateliers* de Godefroy e Freynet, ainda com o intuito de cursar Arquitetura. Contudo, a falta de vocação pesava-lhe cada vez mais e Amadeo interessava-se pelo novo mundo artístico e cultural que proliferava diante dos seus olhos. Os três

últimos meses do ano são, deveras, fervilhantes em termos de oferta moderna: abre a retrospectiva da obra de Cézanne, no *Salon d'Automne* e inaugura a galeria Kahnweiler com obras cubistas de Picasso e Braque, dos fauvistas Derain e Vlaminck, e de alguns trabalhos de Van Dogen e Gris. Face a estes desenvolvimentos, 1907 será, tal como refere José-Augusto França, o ano em que Amadeo abandona “*definitivamente o projeto de ser arquiteto*”²¹³ e começa a dedicar-se, com maior convicção, ao desenho e à pintura.

Novas amizades são, então, estabelecidas entre Amadeo e os grandes protagonistas do modernismo europeu. Uma caricatura de Brancusi, datável de 1907-1908²¹⁴, período em que o artista romeno habitava o n.º 54 da *Rue de Montparnasse*, a escassos 750 metros de distância de Amadeo, permite-nos especular sobre a possibilidade de ambos se terem conhecido ainda no ano de 1907 ou no início de 1908, e não apenas em 1909, por intermédio de Modigliani.

Seguindo esta hipótese, o encontro com Modigliani só se dará efetivamente em 1908, quando Amadeo se muda para o número 14 da Cité Falguière, bairro onde vivia o italiano e onde muitos portugueses mantinham *atelier* a baixos custos. Além de Modigliani, viviam nas proximidades Joseph Csaky, Chaïm Soutine, Maurice Blond e Louis Bouquet.

Outra hipótese reside no encontro destes artistas na colónia do Delta. Criado pelo dermatologista Paul Alexandre e pelo seu irmão, este espaço, que se resumia a um edifício devoluto reconvertido em *ateliers* e quartos de habitação, servia para albergar artistas pouco abastados, concedendo-lhes condições de trabalho. O nome e morada do médico, bem como de Maurice Drouard, morador na colónia entre 1907 e 1913, surgem em agendas de Amadeo. Como se sabe, Alexandre fora um dos principais *marchands* de Modigliani, e Drouard era amigo de Brancusi, sendo o responsável pela sua presença no grupo. Por isso, não é de estranhar que Amadeo possa ter conhecido Modigliani e Brancusi por intermédio do grupo do Delta, ou, ao invés, ter conhecido Paul Alexandre e

²¹³ *Idem, Ibidem*, p.84.

²¹⁴ Devido à assinatura do artista. Entre 1907 e 1908, este assinava “Amadeu Cardoso” ou simplesmente “Amadeu”.

Maurice Drouard através dos primeiros. A cumplicidade criada entre Amadeo, Modigliani e Brancusi será de tal ordem que originará trabalhos conjuntos ou recíprocas inspirações.

No fim do ano de 1907, Amadeo regressa a Portugal para passar o Natal com a família. Aproveita para anunciar a sua decisão em relação ao futuro, o que não seria de fácil aceitação por parte dos seus. No regresso a Paris, conhece Espanha. Começa por visitar Salamanca, depois Madrid, onde é acolhido pelo escritor Martinez Sierra (que conhecera em Espinho, através de Manuel Laranjeira²¹⁵). O *Museo del Prado* será ponto de paragem obrigatória. Seguir-se-ão as cidades de Toledo, Ávila e Burgos.

Entre os meses de Março e Abril do ano seguinte, Amadeo recebe, em Paris, a visita do tio “Chico”, que apoiava e encorajava a sua carreira de pintor, apesar de ser apreciador da corrente naturalista. Francisco Cardoso será uma peça fundamental para que Amadeo consiga o consentimento da família em se tornar pintor. Futuramente, empenhar-se-á financeiramente na construção de um *atelier* para sobrinho, junto à sua habitação, no Ribeiro.

Ainda nesse ano, Amadeo começa a divulgar a sua obra caricatural em jornais portugueses como *O Primeiro de Janeiro*, *Ilustração Popular*, *Ilustração Portuguesa*, *Moda Ilustrada*, *Mundo Elegante* e conhece, na Crêmerie Chaude, situada no Boulevard Montparnasse, a jovem por quem se apaixonaria, Lucie Pecetto. Encantada pela irreverência de Amadeo – que, nas palavras de Domingos Rebelo, aparecia invariavelmente “*de chapéu à Masantini, capa à espanhola, atirada sobre o ombro, deixando aparecer o veludo vermelho da gola; calças à boca de sino, polainas claras sobre o sapato castanho, luvas brancas (...)*”²¹⁶ – ela tornar-se-á sua companheira para o

²¹⁵ Cf. LARANJEIRA, Manuel. *Cartas*. Lisboa: Relógio d'Água., 1990, pp. 97-99.

²¹⁶ VALDEMAR, António. “A agitação e boémia de Paris onde começaram os artistas portugueses – que firmaram os caminhos da modernidade: o pintor Domingos Rebelo sobrevivente dessa geração de Amadeo de Souza-Cardoso, Modigliani, Emmerico Nunes e outros precursores” in *O Século*, n.º 31792, 20 de outubro de 1970.

resto da vida, embora a relação não tenha sido imediatamente aceite pela família do artista.

Assim, empenhado em praticar uma arte moderna, Amadeo inscreve-se, em 1909, nas aulas do pintor catalão Hermenegildo Anglada-Camarasa, que ensinava pintura na Academia *Vitti*, em Montparnasse. A pintura de Anglada inspirava-se diretamente na cultura popular, e não seguia os cânones académicos. Além disso, como referem Helena de Freitas e Catarina Alfaro²¹⁷, estava diretamente ligado à arte russa. Isso significa que existe a hipótese de ter sido ele a apresentar Alexander Archipenko a Amadeo. A morada deste escultor ucraniano está inscrita nas agendas de Amadeo, o que nos leva a crer que possam ter estabelecido laços de amizade. De resto, Archipenko seguia o propósito artístico de Anglada no que se refere à recriação das tradições da sua terra, aliado ao cubismo, como era comum nos estudantes da *Académie Russe*, que abrisa portas no ano anterior e que este frequentava.



Figura 4. Fotografia de Amadeo no seu *atelier* em Paris. Espólio ASC-BA-FCG.

²¹⁷ Cf. *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, p. 103.

Entre Fevereiro e Maio desse ano, dois acontecimentos no campo das artes vão agitar Paris e interessar particularmente a Amadeo: o primeiro é a publicação do Manifesto Futurista, por Filippo Tommaso Marinetti, no jornal *Le Figaro*; o segundo, a apresentação dos *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev, no Théâtre du Châtelet. Estas influências serão visíveis, numa fase posterior, em que desenvolve um grafismo arrojado e iconográfico, que o pintor divulgará a partir de 1912. Admite-se a possibilidade de Amadeo ter conhecido pessoalmente Marinetti por intermédio de Modigliani, uma vez que possuía o livro *Il poeti futuristi*, autografado por Marinetti e dedicado ao conterrâneo.

O ano de 1910 será bastante produtivo para Amadeo em termos de evolução da sua pintura. No verão, viaja para Bruxelas com Lucie e ficam alojados em casa de Alexandre Ferraz de Andrade. O principal propósito da viagem é estudar os modelos primitivos da arte europeia. Durante a estadia, Amadeo realiza um retrato pintado do amigo. Em julho, Lucie permanecerá na companhia do grupo, enquanto o pintor parte para Portugal.

O seu regresso a Manhufe será bastante entusiástico. Amadeo conhece, por fim, o seu novo *atelier*, mandado construir pelo pai e que contara com o auxílio económico do tio Chico. Classificando-o como “*uma maravilha*”, o artista conta à companheira Lucie que não é só um *atelier*, “*é uma casa de habitação completa*”²¹⁸. Com todas as condições necessárias e com uma inspiradora paisagem da Serra do Marão diante de si, Amadeo pinta numerosos cartões a óleo. Durante esta estadia, um outro interesse despertará a atenção de Amadeo: a fotografia. Com a máquina que o irmão António adquirira, Amadeo fotografa a vista do seu quarto, a torre acastelada da propriedade, recortada pela paisagem montanhosa, o seu novo *atelier*, e é fotografado a cavalo por Eduardo Viana, que a ele se junta, por uns dias, em Manhufe.

Regressado a Paris no final de Agosto, começa a projetar, com Modigliani, uma exposição conjunta. De cariz intimista, esta exposição foi instalada no luxuoso *atelier* alugado recentemente por Amadeo, na Rue du Colonel Combes, junto ao Quai d’Orsay.

²¹⁸ Carta enviada por Amadeo a Lucie Pecetto, datada do ano de 1910. Espólio ASC-BA-FCG.

Amadeo expõe desenhos e as paisagens realizadas durante o verão em Manhufe²¹⁹; Modigliani apresenta as suas primeiras esculturas, bustos femininos inspirados em culturas arcaicas, todos fotografados de antemão por Amadeo. Segundo relatos da época, a decoração do espaço com velas provocava uma impressão misteriosa nas obras expostas. É Brancusi que tratará dos convites e divulgação do evento. Amadeo tem aqui a oportunidade de ver o seu trabalho apreciado por personalidades como Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Ortiz de Zarate e André Derain, que assinam o livro de honra²²⁰.

Amadeo está agora apresentado à comunidade moderna parisiense. É chegada a hora de se mostrar no principal salão de arte independente: o *XXVII Salon des Indépendants*. Esta exposição, que decorreu entre 21 de Abril e 13 de Junho, seria um acontecimento incrível, em primeiro lugar, pela chocante exibição dos cubistas Metzinger, Gleizes, Le Fauconnier, Léger, Delaunay, Lehmbruck, Vlaminck, Van Dongen, na sala 41; em segundo lugar, pela retrospectiva da obra de Henri Rousseau, falecido no ano anterior, a decorrer na sala 42. Amadeo, ainda pouco notado, participa na mostra com os quadros “Amazone”, “Lévriers”, dois “Croquis du Nu” e duas “Nature Morte”, obras onde predominava o esbatimento bidimensional da forma, associado a algum simbolismo. Os cenários exóticos criados pelo Douanier vão deslumbrar Amadeo, que aponta na sua agenda os títulos dos quadros que mais gostou e adquire o livro sobre a obra do artista, *Henri Rousseau et les primitifs modernes*, da autoria de Wilhelm Uhde, um famoso galerista de Paris.

Durante este ano conhece mais personalidades do panorama moderno e participa nas receções por elas oferecidas. Destacamos entre esses vultos o pintor Brunelleschi²²¹,

²¹⁹ Carta enviada ao tio Francisco Cardoso, não datada. PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1983, *Op. cit.*, p. 59.

²²⁰ *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, p. 139.

²²¹ Segundo Catarina Alfaro, Amadeo começa a frequentar as soirées em casa de Brunelleschi, em 1911. *Idem, Ibidem*, pp. 143-144.

toscano tal como Modigliani²²², cujas *soirées* se intitulavam “*mille et une nuits*” conforme o apontamento de Amadeo numa das suas agendas. Neste círculo, conhece o crítico de arte americano Walter Pach, que o escolhe para participar na primeira grande exposição de arte moderna da América: o *Armory Show*.

Robert e Sonia Delaunay são outras dessas personalidades de quem Amadeo se vai aproximar. Segundo o testemunho de Sonia, terá sido o próprio Amadeo a apresentar-se em sua casa, passando a ser presença constante nas reuniões de domingo oferecidas aos amigos do casal. Defensores de uma pintura que privilegiava os contrastes luminosos das cores, Robert e Sonia tinham uma ligação muito forte ao expressionismo alemão. Por isso, é possível que neste círculo artístico Amadeo se tenha aproximado de inúmeros artistas e escritores, como por exemplo Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Marie Laurencien, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier, Francis Picabia, Marc Chagall, Umberto Boccioni, Paul Klee, Franz Marc, Auguste Macke ou mesmo Wassily Kandinsky, entre outros. Por intermédio do casal Amadeo conseguirá marcar presença em importantes salões de arte moderna alemães.

Amadeo afasta-se, progressivamente, dos companheiros portugueses de Paris, mantendo contacto regular apenas com Francisco Carneiro e Eduardo Viana.

Entre 1911 e o primeiro semestre do ano de 1912, Amadeo desenvolve uma nova linguagem plástica, assente num grafismo muito próprio, extremamente rico do ponto de vista decorativista. As primeiras obras deste novo estilo são mostradas no *XXVIII Salon des Indépendants* e intitulavam-se “*Les poissons d’or*”, “*La panthère*” e “*Cavaliers*”. Críticos como Apollinaire, no *L’Intransigeant*, André Salmon, no *Paris-Journal* e Jean Carré, na *La Vie*, destacaram, nos seus artigos, a presença de Amadeo²²³. Os fundadores da última revisita, Marinus e Ary Leblond, voltariam a falar de Amadeo, na edição de 8 de Junho de 1912, realçando a criatividade do artista, cuja inspiração associam à sua terra.

²²² Cremos, por uma questão de aproximação de nacionalidades, que possa ter sido Modigliani a proporcionar a ligação entre Brunelleschi e Amadeo.

²²³ *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, pp. 151-153.

Passada a exposição Amadeo prepara o lançamento de um álbum constituído pelos seus vinte melhores desenhos a tinta-da-china. Os *XX Dessins*, título escolhido pelo artista, refletem, de forma ainda mais consistente que as obras enviadas ao salão, o novo código visual que Amadeo queria divulgar e ver associado a si enquanto artista moderno e independente de escolas ou vanguardas. Depois da recusa de Laurent Tailhade, o pintor escolhe Jérôme Doucet para prefaciar a sua edição de autor. Doucet era um escritor, jornalista e colecionador que, na época, dirigia a *Revue Illustrée*. Foi ele quem facultara a Amadeo os contactos de muitos dos críticos parisienses mais famosos²²⁴, a quem Amadeo envia de imediato uma edição do livro. A venda ao público é feita através da livraria Lutétia (n.º 66 do Boulevard Raspail). Além de ver o seu trabalho difundido na cidade que habitava, a estratégia de propaganda pensada por Amadeo incluía também o envio do álbum a jornalistas e livrarias portuguesas, espanholas, inglesas, alemãs, italianas e americanas.

Entre Julho e Agosto, Amadeo viaja de novo para a Bretanha, acompanhado agora por Lucie. Visitam Pont-l'Abbé, onde o artista aproveita para rever o amigo Stervinou, e Concarneau, cidade em que se destacava o Château de Keriolet, uma construção neogótica imponente e ricamente adornada. Durante essas férias Amadeo toma a iniciativa de criar ilustrações para o conto de Gustave Flaubert, *La Légende de Saint Julian L'Hospitalier*, inspiradas nesta região de França, concretamente nos vitrais da catedral de Rouen.

Em outubro, Amadeo apresenta-se no *X Salon d'Automne* com “Le Moulin”, “Avant la Corrida” e “Après le Bain”, obras formalmente muito próximas do grafismo dos *XX Dessins*.

É de ressaltar também neste ano a amizade estabelecida com o artista Otto Freundlich, por intermédio de Modigliani e/ou Brancusi. Freundlich vai reforçar a presença de Amadeo nas exposições modernas alemãs, sobretudo nas cidades de

²²⁴ Carta de Jérôme Doucet a Amadeo, s.d. Espólio ASC-BA-FCG.

Hamburgo e Colónia, devido à proximidade que tinha a Wilhelm Niemeyer, organizador do *Sonderbundaustellung* de Colónia (1912), que servira de inspiração ao *Armory Show*.

No final do ano Amadeo muda o *atelier* para o n.º 20 da rua Ernest Cresson e fixa residência no 27 rue de Fleurus.

Entre Dezembro de 1912 e Março de 1913, permanece em Manhufe. Durante esses meses, o pintor dá informações precisas a Lucie sobre a quem se devia dirigir para promover a divulgação dos álbuns de desenhos. Informa-a também que colocara dois exemplares à venda numa livraria do Porto, que evidentemente chocaram todos aqueles que os viram²²⁵. Aproveita, igualmente, para terminar o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julian L'Hospitalier*, que irá maravilhar toda a família²²⁶, e inicia novas pesquisas que colhem influências em diversas correntes artísticas do contexto parisiense, como o cubismo, o orfismo, o futurismo e o abstracionismo, sintetizando-as e transformando-as numa linguagem própria e distintiva.

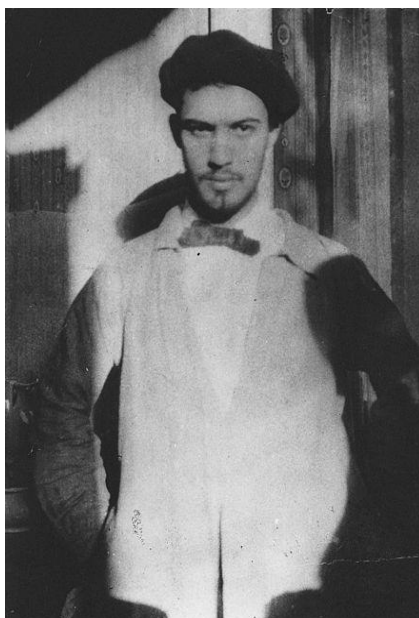


Figura 5. Fotografia de Amadeo de bata e boina, Paris, 1913. Espólio ASC-BA-FCG.

²²⁵ Carta de Amadeo a Lucie, datada de 1912. Espólio ASC-BA-FCG.

²²⁶ Carta de Amadeo a Lucie, Manhufe, 24 de Dezembro de 1912. Espólio ASC-BA-FCG.

Em Janeiro e Fevereiro, participa na exposição *Die Neue Kunst*, organizada pela Galerie Miethke, em Viena, com uma única pintura, “*Die Mühle*” [O Moinho]. O título, agora em alemão, coincide com o do quadro apresentado no *Salon d’Automne*, “Le Moulin”. Temporalmente é possível que se trate da mesma obra, uma vez que o *salon* terminara em Novembro de 1912 e a exposição de Viena só teve início em Janeiro de 1913. No texto introdutório do catálogo pode ler-se a seguinte referência: “*Der Portugiese de Souza Cardoso bitet eine exotische, im Ausdruck koloristisch intensive, dekorative Interpretation des Motifs*”²²⁷. De paradeiro inserto, e na ausência de documentação que prove o seu retorno a Paris, admitimos a hipótese de esta obra ter sido vendida em Viena. É possível atribuir a participação de Amadeo nesta mostra à influência de Delaunay ou de Freundlich, embora nenhum deles lá tenha exposto.

Em simultâneo, e em maior escala, Amadeo está representado na grande exposição do ano de 1913, a *International Exhibition of Modern Art*, promovida pela *Association of American Painters and Sculptors*. O *Armory Show*, como ficara conhecido o evento, passou por Nova Iorque, entre 17 de Fevereiro a 15 de Março, Chicago, de 24 de Março a 16 de Abril, e Boston, entre 28 de Abril e 18 de Maio. Aqui, o sucesso de Amadeo é comprovadamente estrondoso. Envia as telas “Marine”, “Château Fort”, “Le Prince et la Meute”, “Avant la Corrida”, “Saut du Lapin”, “Pêcheur”, “Paysage” e “Return from the Chase”. Vende sete destas oito telas, auferindo a quantia de 2 400 francos. Apenas “Le Prince et la Meute”, avaliado pelo artista em 1200 fr. não obtém comprador.

Em Setembro já está a expor em Berlim, no Primeiro Salão de Outono Alemão [*Erster Deutscher Herbstsalon*], organizado pela galeria *Der Sturm*, de Herwarth Walden. Aqui expõem também o grupo *Blaue Reiter*, Robert e Sonia Delaunay e os futuristas italianos. Consciente desse enquadramento, o artista português apresenta quadros muito diferentes da linguagem que vinha divulgando. “*Der Athlet*”, “*Gemälde A*” e “*Gemälde*

²²⁷ BASLER, Adolphe. *Die neue Kunst: Jänner-Februar 1913*. German: Galerie Miethke, 1913, p.6.

G” são obras de um geometrismo abstrato, de difícil entendimento pela crítica, que as avalia como “*condenadas ao fracasso e à inutilidade*”²²⁸.

Tudo indica que Amadeo não tenha assistido à inauguração do salão alemão, apesar de uma carta proveniente da galeria ter solicitado informações relativamente a esse aspeto. Durante esse mês, o artista encontra-se em Cambo-Les-Bain²²⁹ (Pirenéus), acompanhado por Lucie. Em Outubro segue diretamente para Portugal, enquanto a companheira regressa a Paris. No começo do ano de 1914, Amadeo já estará também em Paris. Em Fevereiro muda de *atelier*, que passa para o 38 Bis Rue Boulevard.

De Ruen, Otto Freundlich dá notícias a Amadeo sobre as novas possibilidades de expor na Alemanha. Wilhelm Niemeyer, que havia apreciado bastante o álbum de desenhos que Freundlich lhe fizera chegar, reunirá esforços para incluir Amadeo em mais três exposições. Assim, como sugere a correspondência trocada entre Otto Freundlich e Niemeyer²³⁰, os *XX Dessins* são apresentados na Escola de Artes e Ofícios de Hamburgo, depois na *Deutsche Werkbundaustellung*, em Colónia, entre Fevereiro e Outubro de 1914, seguindo-se a *International Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik*, em Leipzig, cujos elevados custos pedidos pelo aluguer do espaço levaram Amadeo a desistir.

Para além destas importantes participações, uma das obras vendida na América foi novamente exposta por iniciativa da Milwaukee Art Society. Trata-se da tela adquirido por Manierre Dawson, “*Return from the Chase*”, que entrava assim na *Exhibition of Painting and Sculpture in “The Modern Spirit”*, entre 16 de Abril e 12 de Maio²³¹.

²²⁸ *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, *Op. cit.*, pp. 187-189.

²²⁹ A prová-lo está a correspondência trocada com Brancusi. Centre Georges Pompidou – Bibliothèque Kandinsky, Paris.

²³⁰ Espólio ASC-BA-FCG.

²³¹ Cf. *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, p. 201.

A internacionalização de Amadeo, em vida, terminará com o *London Salon of the Allied Artists' Association*, exposição decorrida entre 12 de Junho e 2 de Julho de 1914, no Holland Park Hall. Frank Rutter fora o promotor do evento. “*Le Jardinier*”, “*Musiciens de Nuit*” e “*Les Oeillets*” são as obras apresentadas por Amadeo. Nelas o pintor regressa a um cubismo figurativo, ao qual aplica cores fortes e contrastantes, que irá seduzir a crítica. Consideram a sua paleta muito mais rica e colorida do que, por exemplo, a de Kandinsky²³².

No final de Julho visita, com Lucie, Rocamadour e Lourdes, seguindo logo para Barcelona. Nesta última cidade, ficam hospedados em casa de Solá e conhecem o famoso arquiteto Gaudí. Em Agosto deflagra a I Guerra Mundial. Apanhados de surpresa, decidem seguir para Portugal. Solá acompanha-os na viagem. Lucie fica hospedada num hotel perto do mar, e relativamente próximo de Espinho, onde se encontrava a família de Amadeo nas habituais férias de verão. É para essa cidade que os dois artistas se vão dirigir²³³. Ainda nesse mês, Amadeo anuncia à companheira que tem boas novas e que lhas contará pessoalmente²³⁴. Certamente, a novidade tem a ver com a resolução dos pais em apoiarem a união dos dois. Amadeo e Lucie casam no Porto, numa cerimónia religiosa, celebrada por D. António Barroso, Bispo da cidade, em 26 de Setembro de 1914.

Estabelecido no seu país, temporariamente como cria, Amadeo vai participar entre 1915 e 1917 nos dois projetos mais modernos que decorreram no país durante a Guerra e difundir “dentro de portas” a sua arte.

Em finais de Maio de 1915, também Sonia e Robert Delaunay escolhem Portugal como refúgio de Guerra. Em Lisboa são rececionados por Eduardo Viana, muito provavelmente a pedido de Amadeo, havendo ainda tempo para conhecerem Almada Negreiros e José Pacheco, que viriam a fazer parte dos seus projetos com os amigos portugueses. Seguem, depois, para Vila do Conde. Viana passa a residir na casa alugada

²³² *Idem, Ibidem*, p. 203.

²³³ Carta enviada por Amadeo a Lucie, Espinho, 21 de Agosto de 1914. Espólio ASC-BA-FCG.

²³⁴ Bilhete-postal enviado por Amadeo a Lucie, Espinho, Sexta-feira. Espólio ASC-BA-FCG.

pela família Delaunay e aí permanece alguns meses após a partida do casal. Em finais de Agosto, juntar-se-lhes-á o americano Sam Halpert. Amadeo, a viver com Lucie no *atelier* do Ribeiro, a cerca de cinquenta quilómetros de distância, visita-os e troca com eles correspondência assídua²³⁵.

Num período particularmente difícil para a fruição das artes, como eram estes tempos de Guerra, não é de estranhar que Robert Delaunay tenha imediatamente procurado a colaboração dos amigos portugueses para a criação de uma corporação de artistas, *La Corporation Nouvelle*, através da qual fariam *Expositions Mouvantes*, a «Nord-Sud-Est-Ouest», para mostrar à Europa e ao mundo a energia e fulgor artísticos que este país dera à sua arte e, em geral, à arte moderna. Além dos artistas franceses e portugueses já referidos, anunciava-se também a colaboração do russo Baranoff-Rossiné e dos poetas franceses Apollinaire e Blaise Cendrars, os dois últimos a participar na guerra. Mas a novidade não se ficava por aqui. O casal queria fazer da sua *Corporation* uma marca da vanguarda, realizando obras (e o próprio catálogo) a partir de novas técnicas e materiais como o *pochoir*, a encaustica²³⁶, o guache, ou mesmo a folha de alumínio e a folha da Flandres, muitas vezes em simultâneo. Aliás, *simultanée* era a palavra de ordem. *La Simultanée* foi nome dado à casa onde habitava o casal com os seus amigos. *Simultanée*, estilo praticado por Sónia e Robert²³⁷, que se estenderia aos portugueses, influenciando-os e provocando alterações na sua arte. *Simultanée* de diferentes artistas reunidos em torno de um só objetivo. *Simultanée* de tempos e espaços – filtração do tradicional e do popular da cultura portuguesa, pelos olhos da modernidade, isto é, por todos aqueles que conheceram o cosmopolitismo de Paris. *Simultanée* de processos compositivos. Enfim, *simultanée* de esforços individuais, em prol de algo maior: a ação artística e o reconhecimento público.

²³⁵ Cf. FERREIRA, Paulo. *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Sonia Delaunay*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1981.

²³⁶ Mistura de cera quente com pigmento.

²³⁷ Estilo de pintura criado pelo francês e diretamente inspirado na teoria de Michel-Eugène Chevreul.

A correspondência trocada entre os vários intervenientes é determinante para percebermos o quanto cada um estava envolvido no projeto²³⁸. Amadeo e Viana ocupavam-se do álbum feito a *pochoir*, aguarela, cera e guache, essencialmente, Sonia e Robert Delaunay produzem o boletim de subscrição e algumas obras para o catálogo, estabelecendo, igualmente, as medidas e preços dos álbuns, Pacheco e Almada ocupam-se da publicidade junto dos jornais, sendo que o último produzirá também poemas e aguarelas, além de um bailado simultaneísta. Amadeo esboça o desejo de realizar, em conjunto com Sonia, um poema colorido à semelhança de *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, da autoria de Blaise Cendrars, que a artista ilustrara. Refere Amadeo: “*Cet album dont vous avez eu l'idée ne remplace pas le livre dont je vous ai parlé en projet. Le livre, nous le ferons plus tard; nous pouvons faire une chose unique, mais il nous faut toutes les facilités d'action communicative*”²³⁹.

No entanto, apesar de todo o empenho, Amadeo ressentia-se do enorme esforço que lhe era exigido. Por diversas vezes reclama: “*je n'ai aucun entraînement aux pochoirs*” [eu não tenho nenhum treino nos *pochoirs*], “*c'est un travail où je me juge absolument médiocre*” [é um trabalho onde me julgo absolutamente medíocre], “*n'ai aucune pratique de faire des gouaches*” [nenhuma prática de fazer guaches] ou “*j'ai*

²³⁸ “J’ai fait la page écriture, um pochoir simple d’une petite feuille, le troisième sera cette aquarele que je vous ai envoyée à Vila do Conde, dont vous avez la coupure, et que je vous prie de me prêter” - Carta de Amadeo a Robert Delaunay, Manhufe, 11 de junho de 1915. “Je travaille aux pochoirs, pour vous envoyer bientôt” - Carta de Eduardo Viana a Sonia Delaunay, Vila do Conde, 8 de abril de 1916. “j’ai beaucoup travaillé la couleur simultanée” - Carta de Almada Negreiros a Sonia Delaunay, Lisboa, 23 de abril de 1916. “j’ai envoyé à Vianna la carte postale-bulletin de Madame et le papier-formule” - Carta de Amadeo a Robert Delaunay, Manhufe, 11 de junho de 1915. “c’est sur papier et à la cire que je travaille” - Carta de Eduardo Viana a Robert Delaunay, Vila do Conde, 23 de maio de 1916. “je vous envoie deux épreuves cire des deux pouchoirs: feuille écriture, gourde violon” - Carta de Amadeo a Robert Delaunay, Manhufe, 11 de junho de 1915. “il y aura deux études – les plus grands – de fleurs, trois études de jouets, un poème en couleurs et une affiche pour la vitrine de la Corporation (...)” - Carta de Eduardo Viana a Robert Delaunay, Vila do Conde, 23 de maio de 1916. “j’ai de belles aquareles pour M. Robert Delaunay” - Carta de Almada Negreiros a Sónia Delaunay, Lisboa, 30 de maio de 1916. “Par ce même courrier, je vous envoie aussi une feuille de papier échantillon pour les Pâques Cendrars” - Carta de Amadeo a Robert Delaunay, Manhufe, 16 de junho de 1915. “Maintenant, je travaille à la fois les quatre pages: votre poème, la page de Cardoso, celle de Madame avec son portrait (...), celle d’Almada-Negreiros, et je réduis et je transforme la page Concert, celle de Blaise Cendrars” - Carta de Eduardo Viana a Robert Delaunay, Vila do Conde, fim de abril de 1916. FERREIRA, Paulo. *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Sonia Delaunay*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1981, *Op. cit.*, pp. 69-175.

²³⁹ *Idem, Ibidem, Op. cit.*, pp. 69-70.

commencé des travaux à la cire, mais, franchement, j'aime mieux l'huile"²⁴⁰ [comecei os trabalhos a cera, mas, honestamente, gosto mais do óleo]. Sentia-se escravo de uma indústria que não gostava e que lhe retirava tempo às suas pesquisas pessoais. Quando se dá o afastamento do casal, que parte para Espanha durante o ano de 1916 (primeiro Delaunay e o filho, depois Sonia, retida no país por boatos de espionagem), e os portugueses se apercebem que não irão expor pela Europa como haviam projetado, põem fim à parceria.

Mas o fracasso da corporação de artistas não desviou Amadeo dos seus objetivos. O pintor não deixa de fazer uso do seu espírito empreendedor, como acontecia desde os tempos do lançamento dos seus *XX Dessins*, em Paris, continuando a divulgação da sua obra, através da mobilização dos meios de que disponha em Portugal. É neste contexto que aparece uma nova publicação de autor, *12 Reproductions*²⁴¹, onde figuram fotografias das doze obras que o artista considerava mais relevantes, no âmbito da progressão das suas pesquisas e que sabemos enviada a intelectuais portugueses, como o caso do amigo Teixeira de Pascoes, ou aos que lhe podiam abrir portas no meio das artes, como Walter Pach²⁴². Este novo álbum serviria de suporte à realização de duas exposições, no final desse mesmo ano de 1916, de quadros e desenhos produzidos desde que o pintor se recolhera em Manhufe, na sequência do anúncio da Guerra.

²⁴⁰ *Idem, Ibidem, Op. cit.*, pp. 69-134.

²⁴¹ Entre essas obras contam-se: "PAR IMPAR ècolier 1 2 1" (c.1915-1916), "Phare breton" (c.1915-1916); "Oceano vermelho azul cabeça AZUL (continuidades simbólicas) rouge bleu vert" (c.1915); "31 Dragons cavallerie" (c.1916); "Arabesco dinamico = REAL ocre rouge café rouge ZIG ZAG → vibrações metálicas (Esplendor mecano-geométrico) cantante couraceiro bandolin" (c.1915-1916); "LITORAL cabeça" (c.1915); "Ècolier (dessin)" (c.1915-1916); "Trou de la serrure □ PARTO DA VIOLA Bom ménage Fraise avant garde" (c.1916); "Tête ocean" (c.1915); "Tête noire" (c. 1914); "Procession Corpus Christi" (1913); "Cavalgade Retour de Chasse" (1911). Chamamos a atenção para o texto de Sara Afonso Ferreira, no qual a autora anuncia a existência de um álbum com também 12 reproduções fotográficas, publicado por Robert Delaunay, entre os finais de 1912 e inícios de 1913, que se encontrava na posse de Almada-Negreiros e que, segunda a autora, lhe poderá ter sido oferecido pelo próprio, por Amadeo ou por Viana. Almada cola nas páginas em branco deste catálogo fotografias das obras de Amadeo, autografadas e datadas com o dia do fecho da exposição em Lisboa. Portanto, tudo nos leva a crer que Amadeo ter-se-á inspirado no álbum de Delaunay para conceber o seu próprio álbum. *Idem, Ibidem, Op. cit.*, p. 152.

²⁴² Cf. *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, pp. 237-238.



Figura 6. Fotografia de Amadeo na Bretanha, 1912. Espólio ASC-BA-FCG.

A primeira dessas exposições, que se realiza entre 1 e 12 de Novembro, no Jardim Passos Manuel, no Porto (talvez devido à proximidade física do artista a esta cidade), intitulava-se *Exposição de Pintura (Abstraccionismo) Amadeo de Souza Cardoso* e apresentava 114 obras segundo o catálogo realizado para o efeito. E se uma *Exposição de Pintura* efetuada por artistas lusos recém-chegados da capital francesa era um acontecimento usual, o termo “abstracionismo” que a completava tornava-a, sem dúvida, inquietante. Amadeo ficara incrédulo com o poder de sublevação das suas obras, descrevendo as suas impressões em carta a Walter Pach:

“Ça a produit un succès retentissant, sensationnel inattendu, plus de trente mille personnes l’ont visite bruyamment, on en a parlé partout, on en parle et on en parlera encore – c’est la première exposition de peinture moderne au Portugal – donc ce n’est pas étonnant. On a été renversé par la nouvelle puissante expression d’art, par les métiers et procedes nouveaux; ceux qui voulaient la combattre ne savaient pas comment, on s’en sortait grotesquement, indiquant le manicomme et même rappelant le préfet de police de

mon etat de folie!!! On etait doublement renversé quand on se trouvait devant un gaillard fort et jeune, sans peur, et qui s'en foutait du public et de ses appreciations. D'autre part, il gavait des apotres qui poussaient du jour au lendemain, comme les champignons, et qui s'en chargeaient de son gré de faire mon apologie. Enfin, ça a reuni sans exaggeration toute une population. Bien entendu, j'ai en le soin d'exposer 114 tableaux, c'etait ouvert le jour et la nuit avec très bel éclairage electrique dans un salon qui appartient à un grand café-cinema-jardin-d'été. Devant cette exposition de travail nouveaux et metiers nouveaux rien ne resistait de la vieille critique, du vieux systeme.”²⁴³

Em Lisboa, a exposição de Amadeo perde a denominação de “abstracionismo” e ganha, pela presença de Almada-Negreiros²⁴⁴ como prefaciador do catálogo, um cunho futurista. “Nós, os futuristas, não sabemos Historia só conhecemos da Vida que passa por Nós. Elles teem a Cultura, Nós temos a Experiencia – e não trocamos! Amadeo de Souza-Cardoso pertence à Guarda Avançada na MAIOR DAS LUCTAS que é o Pensamento Universal” sublinha o escritor e pintor, acrescentando, ainda, que o pintor português “(...) é a primeira Descoberta de Portugal na Europa do seculo XX”²⁴⁵. No dia seguinte à inauguração da exposição, Almada promove em sua casa um jantar em honra a Amadeo, através do qual coloca o pintor em contacto com Fernando Pessoa²⁴⁶, que vinha a demonstrar interesse em incluí-lo em *Orpheu 3* havia alguns meses. A propósito deste jantar, Amadeo diz em carta ao tio Chico: “ante-ontem, o José de Almada Negreiros ofereceu-me um penhorante jantar em casa delle, onde estavam rapazes com

²⁴³ Amadeo de Souza-Cardoso: *Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, *Op. cit.*, pp. 246-247.

²⁴⁴ O primeiro contacto entre Amadeo e Almada terá ocorrido, através de um bilhete-postal enviado, pelo primeiro, na sequência do lançamento do *Manifesto Anti-Dantas* (1915), que Amadeo classificara de “Substantivo. Ímpar. Um.”. Ter-se-ão conhecido pessoalmente pouco depois, como refere o próprio Almada, aquando dos trabalhos da *Corporation Nouvelle*. Amadeo de Souza-Cardoso: *Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007.

²⁴⁵ CARDOSO, Amadeo de Souza. *Exposição de Pintura: amadeo de souza cardoso*, Lisboa, 1916.

²⁴⁶ Carta de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues, 4 de setembro de 1916. PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 219.

*magnifico espirito, foi uma soirée animadíssima – mando-lhe os jornaes que dão a notícia e fará o favor de mostrar a meu Pae e de mos guardar.”*²⁴⁷

Assim, favorecida pela polémica conceção futurista das artes que os membros do grupo de *Orpheu* vinham a protagonizar desde o ano anterior, a exposição de Amadeo causaria mais uma vez “sensação” (como diriam os jornais²⁴⁸), atraindo centenas de pessoas. O que nos leva a afirmar que terá sido intencional e, sobretudo, programática a aproximação que Amadeo tenta fazer da sua obra aos cânones futuristas e às teorias bergsonianas²⁴⁹ que serviram de inspiração ao movimento.

No *Jornal de Coimbra*, Amadeo intensifica o brilhantismo da imagética futurista, destacando o papel de Picasso, Braque e Marinetti na formulação desta vanguarda:

“A maneira e a criação futurista nasceram dum cenáculo brilhante de Paris, do qual faziam parte os grandes apóstolos do futurismo, que representavam quase todas as raças do mundo civilizado. Entrava nesse cenáculo, além de Picasso e Braque, ambos espanhóis, o italiano Marinetti, literato de génio e homem de uma imaginação e de um poder criador sem limites. Marinetti elaborou há tempos uns manifestos futuristas tendentes a explicar ao público o que é o futurismo, manifestos que independentemente do fogo, energia e convicção com que são escritos, se mostram de uma clareza extraordinária a todos os lerem. Tudo o que

²⁴⁷ Carta de Amadeo ao tio Francisco Cardoso, Lisboa, 7 de dezembro de 1916. PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores, 1983. *Op. cit.*, pp. 70-71.

²⁴⁸ *A Nação*, “Exposição de pintura na Liga Naval”, Lisboa, 5 de dezembro de 1916; *A Nação*, “Exposição Sousa Cardoso na Liga Naval”, Lisboa, 6 de dezembro de 1916; *A Nação*, “Exposição de Amadeu de Sousa Cardoso Na Liga Naval”, Lisboa, 19 de dezembro de 1916; *A Nação*, “Paris em Lisboa: Uma exposição antiga e um pintor moderno”, Lisboa, 25 de dezembro de 1916; *Diário de Notícias*, “Na Liga Naval Portuguesa Exposição de Pintura do sr. Amadeu de Sousa Cardoso”, 5 de dezembro de 1916. “Uma exposição original”; “Exposição de Sousa Cardoso”; “Exposição de Pintura. Na sede da Liga Naval”.

²⁴⁹ Relativamente a esta teoria, chama-nos a atenção Catarina Alfaro para o comentário de Amadeo, na referida entrevista ao jornal *O Dia* (4 de dezembro de 1916): “O que se deve fixar na tela não é apenas o instante fixo do dinamismo universal, mas sim a própria sensação dinâmica”. *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, *Op. Cit.*, p. 254.

se diga sobre o Futurismo, além do que aí está consignado, é perfeitamente inútil.”²⁵⁰.

Em *O Dia*, o pintor faz referências diretas aos manifestos de Marinetti, quando procura dar resposta a “o querem os novos”, nos quais ele também se inclui:

“Nós queremos uma arte viril, poderosa, anti-sentimental; nós cultivamos o optimismo regenerador, o formidável desejo de aventura, a paixão pelo sport, a adoração dos músculos, a coragem physica e moral. O sport deve ser considerado como um elemento essencial da arte. Toda a raça que não é possuidora d’um sport onde a vida perigue, constante exercício de energia física e moral, é uma raça condemnada a morrer de moleza e passivismo. Nós glorificamos a guerra como o maior exercício de energia e a maior hygiene do mundo. Nós cantamos o amor do perigo, o hábito da temeridade. Declaramos o esplendor de uma beleza nova – a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com os seus tubos como serpentes de pulmões explosivos a rugir, como a correr sob a metralha, é mais bello que a Vitória de Samothrase. Só há beleza na lucta. Nós cantamos as grandes massas agitadas pelo trabalho, o prazer ou a revolta; os ressaques multicolôres e polyphonicos das revoluções nas capitais modernas; a vibração nocturna dos arsenais sob s violentas luas electricas; as gares gluttonas, ingerindo serpentes que fumam; as fábricas suspendidas às nuvens pelos seus fios de fumo; as pontes e os seus saltos gymnasticos de margem a margem; os vapores e transatlânticos, aventureiros, olphateando o horizonte; as locomotivas de grande arcabouço, que piafam sobre os rails, como enormes cavallos de aço, bridados por longos systemas de tubos; o vôo dos aeroplanos, cuja helice tem «des claquements» de bandeira e applausos da multidão entusiasta. A nossa vida é toda para diante. Glorifiquemos o grande esplendor mecânico e geométrico, a

²⁵⁰ *Jornal de Coimbra*, n.º 560, 6.º Ano, 21 de dezembro de 1916.

grande indústria, o luminoso reclame, o «music-hall» como o grande teatro moderno e a arte como a única expressão universal da sensação dinamica.”²⁵¹

Porém, apesar desta aparente inclinação futurista, Amadeo é perentório ao afirmar na mesma entrevista: “*sou impressionista, cubista, futurista, abstraccionista? De tudo um pouco*”, “*nós, os novos, só procuramos agora a originalidade.*”²⁵²

No ponto de vista do artista, esta mostra havia sido verdadeiramente “*um acontecimento em Lisboa*”, primeiro, porque foi “*muito visitada*”, depois, porque não foi “*nada o typo popular da exposição do Porto*”, pelo contrário, fora “*selecta, o que na capital tanto mais lhe dá um cunho aristocrático*”, em terceiro lugar, porque o sucesso refletiu-se na venda de “*um quadrito de 40 000 ao Mário de Artagão*” e, por fim, por ter atraído ao pintor muitos dos “*novos interessantes*”²⁵³.

Encerrada a exposição, Amadeo regressa a Manhufe, deixando a capital animada e aturdida com os seus quadros. A colaboração artística com Almada estender-se-ia, ainda, pelo ano de 1917, embora o pintor anuncie, por diversas vezes, a sua partida para Paris durante esse ano²⁵⁴. Logo em Janeiro, Almada, que se encontrava a convalescer de uma operação, escreve a Amadeo ansioso pela publicação de *Litoral* e *K4 o quadrado azul*, cuja edição gráfica estava a cargo do segundo²⁵⁵. São obras criadas de acordo com um encadeamento e uma narrativa abstratos, pontuados com alguns pormenores futuristas. A cooperação de ambos continua com a publicação *Portugal Futurista*. Curiosamente, as telas de Amadeo apresentadas, “Cabeça Negra” (1914) e “Farol”

²⁵¹ *O Dia*, Lisboa, 4 de Dezembro de 1916.

²⁵² *Idem, Ibidem*.

²⁵³ Amadeo referir-se-ia, certamente, aos membros do grupo de *Orpheu* e simpatizantes do movimento futurista português. Carta de Amadeo ao tio Francisco Cardoso, Lisboa, 7 de dezembro de 1916. PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores, 1983. *Op. cit.*, pp. 70-71.

²⁵⁴ Após a exposição no Porto, Amadeo anuncia a Walter Pach: “j’ai déjà fermé cette exposition, ai expédié mes tableaux à Lisbonne, où je vais la renouveler et ensuite j’expédierai tout à Paris et moi aussi”, “adressez vos lettres au Portugal où je serai jusqu’au 1^{er} janvier, mais pour le reste c’est comme si j’étais à Paris car je compte partir au plus tard le 3 janvier – au plus tard! Je ne sais pas encore si je le ferai avant la Noël”. Carta datável de Novembro de 1916, Espólio ASC-BA-FCG.

²⁵⁵ Carta enviada por Almada-Negreiros a Amadeo, 4 de Janeiro de 1917. Espólio ASC-BA-FCG.

(1914), refletem pouco o carisma futurista que a revista inspirava e contrastam em número com as obras de Santa-Rita Pintor, o editor da mesma.

As parcerias com o grupo futurista tinham, deste modo, terminado. Por esta altura Amadeo atingia, por intuição e pesquisa próprias, patamares estéticos muito próximos de outros vanguardistas espalhados pela Europa, como são os casos dos percursos do Dadaísmo e do Surrealismo. O pintor ansiava o regresso a Paris, onde retomaria a sua intervenção no panorama internacional. No início de 1918, reserva novamente o *atelier* da Rue de Fleurus, n.º27, através de Vitor Falcão²⁵⁶. Contudo, este ano será trágico para o pintor, que, primeiro, vê regressar o eczema que o atingia desde criança²⁵⁷, e que lhe afetava o rosto e as mãos, impedindo-o de pintar a óleo; depois é a vez da pneumónica, doença que o vitimaria com apenas trinta anos. Por ironia do destino, a mesma Guerra que indiretamente abortara a sua internacionalização e consagração, roubara-lhe também a vida, em Outubro de 1918.

²⁵⁶ Carta de Victor Falcão a Amadeo, Paris, 17 de janeiro de 1918. Espólio ASC-BA-FCG.

²⁵⁷ Cf. *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, pp. 273, 276, 326.

Capítulo 3 | Criação e fundamentação de uma estética moderna própria: análise do espólio documental do artista

“Trabalhava e lia de noite e, à tarde, andava a ver exposições e galerias”²⁵⁸.

Baseando-nos neste relato de José Pedro Cruz sobre os primeiros tempos de Amadeo em Paris percebemos a necessidade que o ainda estudante de arquitetura e caricaturista sentiu em compreender a conjuntura cultural e artística que o rodeava e, especialmente, a génese da arte moderna. As leituras realizadas e os estímulos visuais recolhidos em exposições, viagens, *ateliers* livres, ou junto de determinadas personalidades do panorama artístico parisiense constituíram importantíssimos instrumentos de pesquisa para o jovem aspirante a pintor. Na ausência de uma teorização da sua arte, são estes referenciais, simultaneamente biográficos e estéticos, que nos permitem conhecer o modo como Amadeo estruturou o seu pensamento artístico e, consequentemente, a sua obra plástica.

A biblioteca pessoal do artista, doada à Fundação Calouste Gulbenkian pela sua viúva²⁵⁹, revela-se bastante eclética e variada em termos cronológicos, de géneros literários e até de amplitude temática e linguística das obras que surgem, muitas vezes, escritas nas línguas originais. Uma vista geral pelos seus livros permite-nos afirmar que Amadeo é um leitor compulsivo ao longo de toda a sua vida de romances e de poesia moderna, tanto em língua portuguesa, como francesa. Destacamos, a nível nacional,

²⁵⁸ José Pedro Cruz citado por José-Augusto França. FRANÇA, José Augusto. *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força, Almada Negreiros, o português sem mestre*. Venda Nova: Bertrand, 1983, *Op. cit.* p. 47.

²⁵⁹ Trata-se de Lucie Pecetto, que o artista conhece em Paris, durante o ano de 1909. A jovem, de origem italiana, passa então a viver com Amadeo, vindo o casal a contrair matrimónio, já em Portugal, em Setembro de 1914. *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007.

inúmeras obras de Camilo Castelo Branco²⁶⁰, Eça de Queirós²⁶¹, Guerra Junqueiro²⁶², Marcelino Mesquita²⁶³, Alexandre Herculano²⁶⁴ ou do amigo Manuel Laranjeira²⁶⁵; e num plano internacional, Miguel de Cervantes²⁶⁶, Guy de Maupassant²⁶⁷, Flaubert²⁶⁸, Rimbaud²⁶⁹, Blaise Cendrars²⁷⁰ e Balzac²⁷¹.

²⁶⁰ *Luiz de Camões: Notas Biográficas* (1880), *Livro Negro de Padre Diniz* (1906) e *O Santo da Montanha* (1907). Espólio ASC-BA-FCG.

²⁶¹ A geração de Eça de Queirós, denominada *Os Vencidos da Vida*, é, para Amadeo, símbolo de uma revolução literária e, portanto, inspiradora para as novas gerações, sem, no entanto, provocar idolatrias e imitações. O que é observável nas palavras do pintor: “*Este movimento impressionista pode comparar-se com a nossa revolução litteraria do grupo dos Vencidos contra o Classicismo de Castillho. E hoje os que imitam Eça ou Antero, Manet ou Sysley são apenas aquelles que não encontram dentro delles proprios nada de original*”. Carta enviada ao tio Francisco Cardoso, não datada. PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1983. *Op. cit.*, p. 63.

²⁶² *Finis Patriae* (1892), *A Musa em Férias: Idílios e Sátiras* (1893), *Oração à [sic] Luz* (1904). Espólio ASC-BA-FCG.

²⁶³ As obras deste autor são essencialmente dramáticas, o que vai de encontro ao espírito do artista, segundo as palavras do próprio à mãe, escritas pouco antes da sua partida para Paris. Do autor encontramos, na biblioteca de Amadeo, as obras *Os Castros: comédia em 4 actos* (1893), *Leonor Telles: drama histórico em 5 actos* (1893), *Na Azenha* (1896), *O Velho thema: drama em 5 actos* (1896), *Dôr Suprema: tragédia burguesa: peça em 3 actos* (1897), *O Regente: tragédia em 12 quadros* (1902). Espólio ASC-BA-FCG.

²⁶⁴ *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1896) e *O Bobo* (1899). Espólio ASC-BA-FCG.

²⁶⁵ *A Doença da Santidade: Ensaio psychopathologico sobre o mysticismo de forma religiosa* (Tese de Doutoramento, 1907) e *Commigo: versos d’um solitário* (1911). Espólio ASC-BA-FCG.

²⁶⁶ *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1906). Espólio ASC-BA-FCG.

²⁶⁷ Carta enviada a Lúcia, Paris, 1910. Espólio ASC-BA-FCG.

²⁶⁸ De Flaubert, Amadeo possuiu *Cartas*, exemplar que, embora não esteja na biblioteca pessoal do artista, é referido em carta enviada à irmã Helena, datada de *Março de 1907* (Espólio da Família Sousa Cardoso); e *Trois Contes*, onde se encontra o conto “*La Légende de Saint Julien L’Hospitalier*”, que Amadeo copia caligraficamente e ilustra em 1912.

²⁶⁹ Não consta nenhuma obra deste autor na biblioteca pessoal de Amadeo. No entanto, Amadeo terá lido inúmeras vezes poemas deste autor, como consta na correspondência trocada com Sonia Delaunay. FERREIRA, Paulo. *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Sonia Delaunay*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1981.

²⁷⁰ Encontramos na biblioteca de Amadeo a obra *Séquences* (1913) deste autor. Espólio ASC-BA-FCG.

²⁷¹ Segundo Damásio, Amadeo possuía na sua biblioteca particular, pertencente hoje ao espólio da família, cinco obras deste autor: *Illusions perdues. Oeuvres complètes de H. de Balzac* (1854); *Le Député d’Arcis. Oeuvres complètes de H. de Balzac* (1854); *Correspondance de H. de Balzac* (1876); *L’Enfant Maudit. Études Philosophiques* (1902); *Le Père Goriot. Scènes de la vie Parisienne* (1903). DAMÁSIO, Luís. *A galeria de Amadeo. Vida pintada. Subsídios biográficos*. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2016, p. 459.

Para além do romance e da poesia, encontramos entre os livros de Amadeo um núcleo de obras teórico-filosóficas de teor moderno, que nos pode apontar o modo como pintor estruturou o seu pensamento artístico. São elas *Filosophie de l'Art*²⁷² (1904), de H. Taine, *Qu'est-ce que l'art*²⁷³? (1903), de Tolstói, *Trois Crises de l'art actuel*²⁷⁴ (1906), de Mauclair, *L'Évolution Créatrice*²⁷⁵ (1907), de Bergson e *Il poeti futuristi*²⁷⁶ (1912), de Marinetti. O confronto de abordagens e metodologias relativamente ao entendimento da História e da obra de Arte é particularmente interessante, pois nele está a chave que desvenda as concepções estéticas de Amadeo. Como todos os modernistas, o artista considerava que o tempo marcava a arte, mas não enquanto representação. Essa espessura do tempo estava na própria forma que pretendia autónoma e significativa.

Iniciemos a nossa análise por *Filosophie de l'Art*, uma abordagem moderna, introdutória do entendimento sociológico da arte, que nos pode guiar dentro do pensamento artístico de Amadeo, permitindo-nos, igualmente, interpretar a presença de muitas outras obras literárias da sua biblioteca. Nela, Taine fornece-nos um estudo pormenorizado sobre a pintura italiana, a pintura dos Países-Baixos e a escultura grega, que analisa segundo os fatores *raça* (entendida enquanto identidade cultural), *meio físico* (clima, relevo, fauna, flora, etc.) e *enquadramento histórico* dos artistas. Para o autor, é a conjugação destes três fatores que dá origem a uma arte original, dotada de um *carácter essencial*, isto é, uma determinada característica que autentifica a obra de arte. Amadeo possuía apenas o segundo volume desta obra referente à arte dos Países-Baixos e à escultura grega, desconhecendo-se se lera o primeiro. Sabemos, sim, que conhecia as *Cartas* de Flaubert e que um dos destinatários delas é justamente Hippolyte Taine, com quem o autor estabelecia longos diálogos sobre arte. O que nos leva a crer que Amadeo poderia já conhecer algumas das ideias defendidas pelo historiador, procurando em

²⁷² TAINE, Hippolyte Adolphe. *Philosophie de l'art*. Paris: Librairie Hachette, 1904.

²⁷³ TOLSTÓI, Lev. *Qu'est-ce que l'art?* Paris: Librairie Académique Didier, 1903.

²⁷⁴ MAUCLAIR, Camille. *Trois crises de l'art actuel*, Paris: Eugène Fasquelle, 1906.

²⁷⁵ BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris: Félix Alcan, 1907.

²⁷⁶ MARINETTI, Filippo. *Il poeti futuristi*. Milão: Edizioni Futuriste di "Poesia", 1912.

Filosofia da Arte mais do que um complemento teórico, um instrumento de potencial plástico. Por um lado, Amadeo dedicava-se, nos seus primeiros anos de carreira, conjuntamente com Modigliani, à estilização do movimento corporal, a partir do estudo do modelo grego das cariátides. Por outro, Amadeo nutria pelos primitivos²⁷⁷ e pela sua arte grande devoção e admiração, como comprava uma carta dirigida ao tio Francisco Cardoso, escrita durante a viagem que realiza a Bruxelas, em 1910:

“(…)Passo os meus dias com alguns pintores primitivos que são os meus ídolos. A eles devo parte da grande evolução que tem atravessado o meu espírito. Converso com eles manhãs inteiras e eles me dizem grandes coisas que eu escuto sedento. Essas grandes almas absorvem hoje a maior admiração da minha alma. Ao lado delles os grandes cérebros da renascença são apenas pigmeus. A renascença é um necrológio da idade pagã e os gothicos são a alma intensa de uma religião elevada. Miguel Ângelo não é nada ao lado dos escultores da Cristandade e os palácios da renascença são palheiros ao lado das catedrais. Então como pintores nem fallemos. Só elles possuíam essas grandes almas elevadas pelas grandes religiões. Não se faz uma obra de arte sem uma grande emoção e ninguém como elles possui emoções mais intensas. Hoje os artistas preocupam-se com a realidade, pretendem imitar a natureza como se ela fosse imitável, não sentem emoções grandes porque são neutras de nascença as suas almas – em summa, é o occaso duma religião que passou. Estes antigos eram menos escravos. Para elles a arte era mais o retrato da sua própria alma que o modelo. Compreenderam que imitar a natureza buscando a realidade era uma pretensão ridícula, pois um homem não é um Deus. Por isso só elles são grandes

²⁷⁷ Para Amadeo os “primitivos” eram os pintores do período tardo-gótico europeu. Esse entendimento generalizou-se na Europa com uma exposição, realizada em Bruges, em 1902, intitulada “Primitifs flamands et l'art ancien”, visitada por mais de 35 mil pessoas. Foram mostradas nessa exposição cerca de 400 pintura de artistas como Van Eyck, Van der Weyden, Memling, Bouts, David, Matsys, entre outros. Em 1910, o José de Figueiredo apropria-se do conceito para designar os Painéis de S. Vicente, vulgarizando-se o termo como forma de nomear os pintores que antecederam e prepararam o Renascimento.

porque sentiram que as suas almas eram grandes mundos e a alma era tudo n'esta vida."²⁷⁸

Estas palavras explicam também a passagem do artista pelo Museu do Prado²⁷⁹, em 1908, e a presença, na sua biblioteca, das obras *Drawings from the old Masters*²⁸⁰ – um compêndio de reproduções de estampas de artistas japoneses, adquirida no mesmo ano, que terão inspirado as obras “Paisagem com Pássaros” e “Clown Cavalo Salamandra”, como repara Helena de Freitas²⁸¹ – e *O Pintor Nuno Gonçalves 1450-1471*²⁸² (1910), de José de Figueiredo, um estudo sobre os painéis de S. Vicente de Fora, cuja técnica é comparada aos grandes mestres flamengos e italianos. O que a juntar ao manifesto desejo de Amadeo em visitar a Itália²⁸³ e ao gosto pela Bretanha e pela Normandia, duas regiões marcadamente góticas que visita em 1907 e de novo em 1912, confirmam o interesse do artista pela medievalidade, mostrando, igualmente, que as suas pesquisas em torno da arte deste período constituíram a base da sua interpretação da

²⁷⁸ PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores, 1983. *Op. cit.*, pp. 56-57.

²⁷⁹ Carta enviada ao pai, de Madrid, datada de Janeiro de 1908. *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007.

²⁸⁰ Catarina Alfaro refere que Amadeo escreveu num bloco do ano de 1908 uma série de livros editados pela Gowans y Grey, Ltd., que não se sabe se chegou a adquirir. São eles: *The Masterpieces of De Hooch and Vermeer, The Masterpieces of Gozzoli, The Masterpieces of Carpaccio and Giotto, The Masterpieces of Giotto, The Masterpieces of the Florentine Painters*. *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, pp. 292-293.

²⁸¹ FREITAS, Helena de. “Nota Introdutória” in *Amadeo de Souza-Cardoso – Diálogo de Vanguardas*. Coord. Helena de Freitas, Catarina Alfaro, Manuel Rosa Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006, p. 23.

²⁸² FIGUEIREDO, José de. *O pintor Nuno Gonçalves, 1450-1471*. Col. Arte portuguesa primitiva, 1. Lisboa: Typ. Do Anuario Comercial, 1910.

²⁸³ Em várias cartas dirigidas à mulher, Lucie Pecetto, entre 1910 e 1913, Amadeo refere “*estou a ver se meu Pae concorda com a minha ida para Itália. Seria optimo para nós*”; “*(...) à minha volta, tu escolheras como queiras, ou vir para os Pyreneus ou para Itália. E claro que ainda que venhas aos Pyreneos, iremos a Itália pois não quero deixar de ir lá este anno, não só para tua saude physica e espiritual mas também para a minha cultura artistica.*”; “*iremos para Itália em fim de Março onde espero trabalhar com proveito*”; “*Estamos próximos da minha volta a Paris, espero que a nossa viagem a Itália seja maravilhosa.*”; “*Na primavera se os nossos fundos derem para isso faremos uma viagensita economica a Itália que eu tenho grandes desejos de visitar*”; “*Em Itália por certo teremos satisfação porque vamos numa época deliciosa.*”; “*(...) e depois vamos à doce Itália passar uma temporada e voltamos o anno que vem frescos e fortes a Paris.*”. Espólio ASC-BA-FCG. Contudo, esta viagem não se terá realizado.

História da Arte. É provável que o seu gosto pessoal pela Idade Média tenha nascido das reuniões com os amigos de Espinho, que lhe fazem berço intelectual e que cultivavam o romantismo²⁸⁴. Os românticos elegeram este período por a ele se associar a valorização das tradições e das raízes nacionais e a exaltação do instinto e do misticismo.

É, justamente, uma certa dimensão espiritual, que inspira a arte dos primitivos, que o atrai. O tal “carácter essencial” de que fala Taine, dotado de um certo simbolismo que anima cada obra de arte de uma vida pulsante, capaz de despertar no Homem as mais variadas sensações e sentimentos. É neste domínio da espiritualização da arte que encontramos o ponto de contacto com a obra de Tolstói, *Qu'est-ce que l'art?*. Segundo o autor russo,

*“a apreciação do valor da arte, isto é, dos sentimentos que ela transmite, depende da compreensão que as pessoas têm do sentimento da vida, daquilo que é visto por elas como bom ou mau. O bem e o mal determinam-se por meio daquilo a que se chama religião.”*²⁸⁵

Por isso, considera que

*“os artistas da Idade Média, que tinham como base dos seus sentimentos a mesma religião das massas populares, ao transmitirem o que sentiam na arquitetura, escultura, pintura, música, poesia e drama eram verdadeiros artistas, e a atividade deles, baseando-se na maior compreensão acessível para aquele tempo (...) era arte genuína, partilhada por todo o povo.”*²⁸⁶.

No entender do autor, é na ausência dos valores religiosos que a beleza assume o papel da religião na estética, relegando para segundo plano a espiritualidade.

²⁸⁴ Movimento artístico e literário, surgido no século XVIII, e caracterizado pela tendência para os estilos do passado histórico, seguindo uma perspetiva revivalista.

²⁸⁵ TOLSTÓI, Lev. *O que é a arte?* Trad. de Ekaterina Kucheruk. Lisboa: Gradiva, 2013, pp. 85-86.

²⁸⁶ *Idem*, *Ibidem*, pp. 89-90.

Revendo-se neste ideal estético de Tolstói, Amadeo aprofunda as suas pesquisas sobre o misticismo na forma religiosa. O tema é também objeto de estudo da tese de doutoramento do seu amigo Manuel Laranjeira²⁸⁷, intitulada *Interpretação psicológica do misticismo. A doença da Santidade* (1907), que encontramos entre os seus livros. Diz Laranjeira:

*“o homem pode atingir a divindade, ou comunicar com o sobrenatural, pela intelligencia ou pelo sentimento. D’ahi o facto do mysticismo revestir duas formas: a forma mental – theosophia; a forma affectiva – mysticismo contemplativo, ascetismo”*²⁸⁸.

Se a primeira se caracteriza pela procura do saber de inspiração divina, para os representantes da segunda forma, em que se enquadram os místicos religiosos. As duas formas parecem interessar a Amadeo. Atendendo ao misticismo afetivo, Laranjeira conclui, a partir do estudo mais aprofundado sobre santos como Santa Teresa d’Ávila, São Francisco de Sales e São Francisco de Assis, que o misticismo será uma tendência exagerada para a virtude e para a realização de boas obras.

Teresa d’Ávila (1515-1582), cujas *Obras Escogidas* (1900) Amadeo possuía, é a mais referida pelo médico de Espinho. A santa é caracterizada como seguidora da forma afetiva do misticismo, que nela se revela precocemente, com êxtases de grande histeria espiritual e carnal²⁸⁹. Contam-se, entre esses êxtases, o trespassar místico do seu coração por uma espada do amor divino; as visões de Jesus²⁹⁰, que se dão em três fases diferentes (primeiro como imagem mental, a que chamada *visão intelectual*; depois, com os “olhos do corpo”, sob a forma de *claridade*; evoluindo, posteriormente, para a forma de *imagem*

²⁸⁷ Sobre Laranjeira diz Amadeo a Lúcia que “*é um typo de extraordinaria elevação, alma artistica de um mysticismo antigo*”. Carta enviada a Lucie Pecetto, de Espinho, datada de 1910, a lápis. Espólio ASC-BA-FCG.

²⁸⁸ LARANJEIRA, Manuel. *Interpretação psicológica do misticismo. A doença da santidade*. Universidade do Porto. Tese de Doutoramento, 1907, pp. 5-6.

²⁸⁹ *Idem, Ibidem, Op. cit.*, pp. 5-6.

²⁹⁰ Estas visões são fonte de inspiração para Amadeo na realização de uma aguarela, datada de 1918.

simples); ou o *matrimónio espiritual* – a que São Francisco de Sales²⁹¹ (que segue, igualmente, a forma afetiva do misticismo) chama *liquefação da alma em Deus* – que se traduz pela fusão da alma na divindade. O processo é explicado por Santa Teresa como a água que cai do céu num rio ou fonte e fica tudo água, sem distinção, ou como a luz divina que ao entrar por duas janelas de uma sala se torna uma só luz²⁹².

Recorrendo à obra de Paul Sabatier, *Vie de S. François d'Assise*²⁹³ (1896), que Amadeo também conservava, Laranjeira²⁹⁴ compara o misticismo do santo ao de Tolstói na medida em que ambos atravessaram uma crise espiritual antes de ouvirem o chamamento de Deus, o que só veio a acontecer na idade adulta. Acrescenta, ainda, que essa crise tinha uma tendência para a perfeição moral e implicava a passagem por um estado vago de tristeza e abatimento ou de indiferença e alheamento, relativamente ao mundo externo, encontrando-se o indivíduo absorvido em si mesmo. Uma vez encontrado esse sentido moral da vida, o místico impõe-no a si próprio e procura transmiti-lo aos outros. Como veremos, o mesmo acontece com a personagem de Flaubert, S. Julião Hospitaleiro, que tanto seduzirá o pintor Amadeo, a ponto de copiar caligraficamente o conto e de o ilustrar.

Essas crises existenciais também Amadeo as atravessava frequentemente, descrevendo-as à mãe quando está em Paris e a Lucie, sua mulher, quando está em Manhufe. A mãe em particular será desde muito cedo sua cúmplice em questões de espiritualidade. Veja-se, por exemplo, o livro de Joris-Karl Huysmans, *A Caminho*²⁹⁵, que lhe oferece no seu 21.º aniversário, ano em que atinge a maioridade. Este romance

²⁹¹ Deste santo, possuía Amadeo a obra *Favo de Mel* (1905). Espólio ASC-BA-FCG.

²⁹² Esta última alusão parece dar a Amadeo a chave para a criação da sua série de janelas, com contrastantes gradações de cores, em 1916.

²⁹³ Obra que encontramos, igualmente, na biblioteca pessoal de Amadeo. Espólio ASC-BA-FCG.

²⁹⁴ LARANJEIRA, Manuel. *Interpretação psicológica do misticismo. A doença da santidade*. Universidade do Porto. Tese de Doutoramento, 1907, p. 47.

²⁹⁵ Molder considera a obra fundamental para entender o que realmente representa a ilustração de *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* para Amadeo: “um instrumento de catarse, de libertação, no qual se entrecem magneticamente as inquietações que o dilaceram, todas respeitantes à identidade e à imortalidade”. MOLDER, Maria Filomena. “*La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* de Flaubert e Amadeo de Souza-Cardoso” in *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006, p. 27.

autobiográfico conta a história de um escritor parisiense que a determinada altura da sua vida atravessa uma crise de identidade. Para se encontrar a si próprio o protagonista recolhe-se no convento beneditino da Trapa de Nossa Senhora do Átrio, descobrindo, junto dos monges, a simplicidade da vida e o verdadeiro amor, o amor divino.

Percebemos uma clara identificação entre o pintor e a personagem Durtal de Huysmans numa carta escrita a sua mãe e que acaba por copiar e dar também a Lucie, para que esta pudesse conhecer melhor o ser interior.

“Minha querida mamã.

Depois do meu estado de ouriço já lhe escrevi duas cartas. Acho singular que nada haja recebido! Mas afinal tranquilise-se, não é caso de doença, nem que a minha alma se encontre n’um purgatório. É apenas a observação do espectáculo da vida. As glórias e vaidades humanas empalidecem à medida que o espírito se cultiva e a alma se eleva. E às vezes, o craneo descoberto, entra-nos dentro a luz da abobada celeste e as brisas que se ergueram pelo angulo da fronte riem dos pensamentos dos homens. E o craneo é pesado como um agoiro. E a brisa leve como um sopro divino. E o homem um inferioríssimo ser se não é penetrado da graça de Deus. Assim, eu quizerá apenas um par de sandálias, uma capa e um bordão, a luz do sol, o silêncio da noite e a alma como uma gota de orvalho. Parecendo nada, as minha ambições são o resultado simples de um grande esforço. É preciso como diz Napoleon, que o homem deixe atraz de si uma prova forte da sua existência. É preciso ser gigante para ser gota de orvalho. Depois de abraçar a terra, mergulhar no mar, transformado em nuvem, comandar uma batalha de raios, cair muito alto, das alturas, no coração de uma flôr, a nossa alma, gota celeste, desaparece num fino raio de sol.

No dia de hoje eu abraço a terra. Que os meus gestos sejam uma inteligente manifestação de força! Nunca serei rico e terei muito dinheiro a gastar. Cautela áquelles que desejam commungar commigo – há na minha alma uma porta de

*salvamento e uma porta de abysmo. Viverei e morrerei como tudo quanto existe (...).*²⁹⁶

Noutra carta dirigida também à mãe, datada de 21 de Abril de 1914, Amadeo refere que tem a seu lado as *Confissões de Santo Agostinho* e que ultimamente se dedicava às leituras dos grandes santos, aproveitando mais uma vez para descrever as crises morais de que padecia:

*“(…) Tenho atravessado momentos torturantes de ansiedade: há mais de quatro mezes que o meu espirito luta em batalhas tremendas, esperançado numa vitória brilhante e numa resistência heroica. Tenho sentido momentos em que tudo me aparece de uma esterilidade negra, de importância realizadora, de gasto, de inutilidade; outros de irradiação celeste, de fecundidade imensa, de me abrir ao creador como a flor se abre ao sol. E entre isto, choques de sentimentos, massacres de ideias, onde pensamentos velhos resistem e pensamentos novos se formam de sentimentos velhos. Nos momentos de calma, das entre-luctas, refaço as trincheiras da resistência, examino a minha capacidade de energia vital e aparece-me a vitória nitida. (...) Nas artes, como reflexo directo do espirito sofrem-se as mesmas causas e efeitos – mas quem nunca sofreu nunca gozou. E quanto mais uma ideia, um sentimento, uma acção alimenta a labareda do sofrer tanto mais o clarão é grande para nos alumiar o caminho da vida. Donde concluo que a chama é pequena porque a auréola não é grande, e que se fôr merecedor de grandes virtudes, grandes virtudes me serão dadas. No entretanto, continuaremos heroicamente com fé, esperança e caridade a nossa fatal trajectory para o Bem. Mais tarde espero dizer de mim e da minha ascensão espiritual se me não faltar a ajuda da Divina Mão. (...).”*²⁹⁷

²⁹⁶ A quem pede que lhe compre uma Bíblia igual à de Alexandre. Carta enviada de Espinho, datada de 1910 a lápis. Espólio ASC-BA-FCG.

²⁹⁷ Santo Agostinho, embora não esteja entre os santos místicos referidos por Manuel Laranjeira na sua tese, terá sido escolhido por Amadeo pela narração que faz da sua evolução espiritual e da sua procura pela verdade.

Como podemos depreender das palavras de Amadeo, as suas crises no sentido de uma procura interior, tinham como objetivo compreender o sentido da vida e das coisas, para atingir a virtude, como processo de aproximação a Deus. Ao encarar o criador como símbolo de conhecimento elevado e força motriz de ascensão intelectual, Amadeo conota-se com o misticismo teosófico. Esta forma de misticismo estará muito presente no modernismo literário português, sobretudo através de Fernando Pessoa, e cuja descoberta das teorias teosóficas causara em Amadeo grande impacto, como revela uma carta dirigida a Mário de Sá-Carneiro.

“Estou outra vez presa de todas as crises imagináveis, mas agora o assalto é total. (...) Estou psiquicamente cercado. Renasceu a minha crise intelectual, aquela de que lhe falei mas agora renasceu mais complicada, porque, à parte ter renascido nas condições antigas, novos factores vieram emaranhá-la de todo. Estou por isso num desvairamento e numa angústia intelectuais que V. mal imagina. Não estou senhor da lucidez suficiente para lhe contar as cousas. Mas, como tenho necessidade de lhas contar, irei explicando conforme posso. A primeira parte da crise intelectual, já V. sabe o que é; a que apareceu agora deriva da circunstância de eu ter tomado conhecimento com as doutrinas teosóficas. O modo como as conheci foi, como V. sabe, banalíssimo. Tive de traduzir livros teosóficos. Eu nada, absolutamente nada, conhecia do assunto. Agora, como é natural, conheço a essência do sistema. Abalou-me a um ponto que eu julgaria hoje impossível, tratando-se de qualquer sistema religioso. O carácter extraordinariamente vasto desta religião-filosofia; a noção de força, de domínio, de conhecimento superior e extra-humano que ressumam as obras teosóficas, perturbaram-me muito. Causa idêntica me acontecera há muito tempo com a leitura de um livro inglês sobre Os Ritos e os Mistérios dos Rosa-Cruz. A possibilidade de que ali, na Teosofia, esteja a verdade real me «hante». Não me julgue V. a caminho da loucura creio que não estou. Isto é uma crise grave de um espírito felizmente capaz de ter crises desta. Ora, se V. meditar que a Teosofia é um sistema ultracristão – no sentido de conter os princípios cristãos elevados a um ponto onde se fundem não sei em que além-Deus – e pensar no que há de

fundamentalmente incompatível com o meu paganismo essencial, V. terá o primeiro elemento grave que se acrescentou à minha crise. Se, depois, reparar em que a Teosofia, porque admite todas as religiões, tem um carácter inteiramente parecido com o do paganismo, que admite no seu Panteão todos os deuses, V. terá o segundo elemento da minha grave crise de alma. A Teosofia apavora-me pelo seu mistério e pela sua grandeza ocultista, repugna-me pelo seu humanitarismo e apostolismo (V. compreende?) essenciais, atrai-me por se parecer tanto com um «paganismo transcendental» (é este o nome que eu dou ao modo de pensar a que havia chegado), repugna-me por se parecer tanto com o cristianismo, que não admito. E o horror e a atracção do abismo realizados no além-alma. Um pavor metafísico, meu querido Sá-Carneiro!”²⁹⁸

A outra particularidade da arte gótica que atrai Amadeo é o facto de ela representar um marco do passado glorioso do povo português, que através dos Descobrimentos Marítimos se inscreveu na História dos maiores feitos da Humanidade. Mais uma vez, percebemos, pelo cruzamento de obras literárias pertencentes a Amadeo, que o passado histórico e tradicionalista do povo português (a *raça*, como entende Taine) será seu objeto de estudo. Entre elas encontramos a epopeia de Camões, *Os Lusíadas* (1865), ou outros livros dedicados a este autor, por ser o maior narrador das façanhas dos portugueses, tais como *Luiz de Camões: notas biográficas* (1880), de Camilo Castelo Branco, ou *Camões: poema em dez cantos* (1904), de Almeida Garrett²⁹⁹; mas também a *História trágico-marítima de Portugal*³⁰⁰, de Bernardo Gomes de Brito; algumas obras que fundamentam o valor e a força da civilização Ibérica, face a todas as outras, como *História da Civilização Ibérica* (1909), de Oliveira Martins, *A Questão Ibérica* (1916), de António

²⁹⁸ Carta enviada por Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro, Lisboa, 6 de Dezembro de 1915. PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas. Introduções, organização e notas de António Quadros*. Mem Martins: Europa-América, 1986, p.122.

²⁹⁹ Em Garrett, Amadeo encontra a construção do herói romântico, nacionalista, amante da natureza e paudado pelo medievalismo, que posteriormente aplicará à sua obra gráfica e pictórica.

³⁰⁰ Esta obra não se encontra na biblioteca pessoal de Amadeo, mas é referida pelo pintor em carta à mulher, Lucie Pecetto, com a designação *Casa de Manhufe – Domingo*, datada de 1910 a lápis. Amadeo refere, nesta carta, que se encontra a ler a obra em questão e que há nela episódios grandiosíssimos. Espólio ASC-BA-FCG.

Sardinha e, ainda, um conto de Marcelino de Mesquita, sobre o qual Amadeo diz em carta a Lúcia: *“o último conto – a desforra do maioral – é muito bello. Lê-o com atenção. Sentirás quanto é nobre esta raça que joga a vida por um capricho, activa como leões. Este sangue fervente, estes gestos grandes só os possui a raça peninsular, orgulhosa e fidalga”*³⁰¹. Numa outra carta que escreve ao seu tio Francisco, o pintor volta a demonstrar este sentimento de apreço pela história e cultura do seu povo, revelando ter, igualmente, conhecimento de um outro texto de Taine que figura na sua biblioteca, *Les origines de la France Contemporaine*, do qual só possui o primeiro volume intitulado “L’Ancien Regime”.

“Eu sou talvez dos poucos que vejo na nossa raça extraordinárias qualidades naturaes que uma peçonha de dissolução desuniu. Nós ibéricos temos mais que qualquer outro povo da Europa o nervo da resistência. Pelos tempos fora ninguém como nós recebeu golpes mais rudes da mão do destino, e poucos como nós os atravessaram. Os povos do norte não têm a chispa intermitente, formam-se, organizam-se, unem-se methodicamente e a sua ação é lenta e calculada, producto de razão e não de génio. E se a França conserva ainda uma preponderância no mundo, é devida à centêlha natural da raça que, apesar de três revoluções e massacres, depois de uma história de guerras abertas, com um império glorioso em victórias e fecundo em mortandades, e um dominio de dezenas de anos de democracia perversa e desorganisadora, guarda o génio puro e intacto de um povo capaz para tudo – dum feixe de calamidades fazer brotar rebentos de esplendôr n’um mar de calamidades. As raças do norte não – são fortes enquanto a organização vigora. Cada homem leva em si uma industria, cada ação é consequência dum dever, raramente de uma invenção. Por isso, quando um mau golpe do destino a atinge, a nação transforma-se numa industria falida, ôca, e que só à força de tempo começa de novo a sua lenta reorganização. Eis a razão porque na história da Europa o nome de Portugal será incomparavelmente maior ao inglês. Eis a razão porque o império Britanico cairá

³⁰¹ Carta enviada à sua mulher, Lucie Pecetto, designada *Espinho, Domingo*, datada de 1910 a lápis. Espólio ASC-BA-FCG.

como um castélo de dominó, e para isso apenas bastaria a tempestade que destruiu a nossa invencível armada. Então as miras deste serão inferiores ao nosso e, pelo que deixaram, se verá qual foi maior. Então a Alemanha será a tal casa em falencia, tão próspera outrora, e a Inglaterra a ilha de corsários, reduzidos a pilhos que foram e são, saqueando de novo as costas normandas. E as dimensões ibericas alargar-se-hão por todos os oceanos da terra que mostraram aso homens, pelas américas imensas onde deixaram a raça e a língua. A França será o que é e foi, o coração batente da Europa, o pulso incessante da velha raça latina. A Europa fomos nós latinos, que somos e seremos. O resto são complementos. Estas são as razões que me dizem que em Portugal não terminou essa raça de fôgo, e, que não estamos hoje mais decadentes que no passado seculo. Ao contrário despertaram-se sentimentos que dormiam, a velha paralysia esboça movimentos.”³⁰²

Como vimos, Portugal é, na imaginação de Amadeo, uma nação forte e gloriosa, cujo povo, de raça nobre e corajosa, foi capaz de vencer os mares e abrir decididamente os horizontes de toda uma Europa, que pôde assim progredir em diversificadas áreas do saber, como a geografia, a astronomia, a matemática, a botânica ou a medicina, e conhecer novos povos e culturas com os quais nunca antes tinha havido contacto. De entre essas culturas encontramos os orientais com um elevado grau de organização, exotismo e riqueza, seguindo-se os africanos, de terras quentes e savanas imensas, e os índios brasileiros, dispersos em grandes florestas densas e verdejantes. É também daqui que provirá o gosto pelo orientalismo de Amadeo, presente nos desenhos e pinturas que leva a cabo até 1912.

O seu interesse artístico em relação a estes povos é, mais uma vez, documentável pela vasta bibliografia que se encontrava em sua posse. Ressaltamos, por conseguinte, *Introduction au Catalogue du Musée Guimet. Aperçu sommaire de l’histoire des religions*

³⁰² PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores, 1983. *Op. cit.*, pp. 67-69.

des anciens peuples (1891), obra da autoria do conservador do Musée Guimet³⁰³ de Paris, Léon Milluot; *Notícia Histórica dos Povos do Oriente* (1905), de Cândido Figueiredo, em que são descritas as raízes históricas e culturais de povos como os egípcios, os babilónios, os assírios, os fenícios, os israelitas, os medos e os persas; um *Compêndio de História Universal*, de José Nicolau Raposo Botelho, o qual se divide em três partes fundamentais: Antiguidade Oriental³⁰⁴, Antiguidade Clássica³⁰⁵ e Idade Média³⁰⁶; ou mesmo *Henri Rousseau*³⁰⁷ (1911), de Wilhelm Uhde³⁰⁸, obra biográfica, publicada na sequência da retrospectiva do artista, no *XXVII Salon des Independants*, onde são apresentados quadros³⁰⁹ demonstrativos de um carácter decorativista, em que a singular vegetação lembra, muitas vezes, locais virgens e selvagens, como foram aqueles que os portugueses encontraram nas suas expedições.

³⁰³ O museu, que albergava a coleção de Émile Guimet (1836-1918), constituída por um vasto acervo proveniente do Egito, da Grécia e da Ásia, foi estabelecido em Lion, em 1879, e transferido, em 1889, para Paris. A presença do catálogo deste museu na biblioteca particular de Amadeo, leva-nos a crer que este tenha sido um local precioso de observação e pesquisa para a realização dos desenhos que publica, em livro, em 1912.

³⁰⁴ Subdivide-se em “História Sagrada”, “História do Egypto”, “História da Assyria-Babilónia”, “História da Media e da Pérsia”, “História da Phenicia”, “História da India” e “História da China”.

³⁰⁵ Compreende a “História da Grécia” e a “História romana”.

³⁰⁶ Dividida em “Invasão e estabelecimento dos bárbaros”, “Império do Oriente”, “O império árabe”, “A monarchia franca”, “O feudalismo”, “Novas invasões”, “As cruzadas”, “As cidades livres”, “O império alemão”, “Inglaterra”, “Dissidências com a Santa Sé”, “As repúblicas e os principados italianos”, “A Guerra dos Cem-annos”, “Estados Scandinavos” e “As ultimas invasões”.

³⁰⁷ A obra não consta da biblioteca pessoal de Amadeo de Souza-Cardoso. No entanto, ela surge anotada num dos cadernos do pintor e é referida por Helena de Freitas e Catarina Alfaro como de extrema importância para entender o imaginário exótico de Amadeo. *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, p. 141.

³⁰⁸ Uhde foi casado com Sonia Terk e era amigo pessoal de Robert Delaunay. O francês fizera, em 1907, um retrato do galerista, que integra atualmente o espólio da Bibliothèque Nationale de France. Visto que a amizade entre os três perdurou após o divórcio de Uhde e Sonia e o casamento desta com Robert Delaunay, supomos que Amadeo possa ter conhecido pessoalmente Uhde em casa do casal amigo. Relembramos que o português frequentava as soirées na residência Delaunay, desde 1911, às quais acorriam diversos outros artistas, galeristas e *marchands*.

³⁰⁹ Amadeo aponta o título desses quadros numa das suas agendas: “Musiciens”, “Singes”, “Joyeux farceurs”, “Jeux de singes”, “Cavalier attaqué par tigre”, “Le Rêve”, “Combat tigre-buffle”, “Vaches en pâturage”, “Poète et sa muse”. Espólio ASC-BA-FCG.

Assim, consciente da importância do passado histórico da sua nação, e como representante dessa identidade e dessa herança cultural, Amadeo parece criar os feitos grandiosos do seu povo, num universo fora do tempo, através do álbum *XX Dessins*. Nele surgem, para além de exóticas florestas, mouriscas, sultões, mulheres indígenas, mares tormentosos, bruxas, castelos, reis, torneios medievais, atletas, cavalos, falcões, tigres, galgos, veados e, ainda, a figura de D. Quixote com seu fiel escudeiro, Sancho Pança, na difícil batalha contra os moinhos de vento. A obra de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1906), em conjunto com *Tesoros de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballeros, moriscos y otros* [n.d], de Eugenio de Ochoa, completam, assim, este quadro de pesquisas levadas a cabo por Amadeo, relativamente ao romantismo medieval.

Os críticos Marinus e Ary Leblond notaram a presença de uma identidade cultural baseada no primitivismo, nas obras de Amadeo, por altura do *XXVIII Salon des Indépendants*.

“Amadeo de Sousa-Cardoso faz parte daquelas raças que só florescem num país de cores africanas. A sua sensibilidade, a sua imaginação exaltada e cavaleiresca adquirem significado em composições decorativas nas quais a disposição das formas originais – folhagem, cavalos, barcas, frutos e flores – e de cores lisas e frescas – ocre, carmesim, azul ultramar, verde acre – nos mergulha no exotismo. Nascido perto de um rio em que a vegetação apresenta uma exuberância praticamente tropical, o português Amadeo habita o sonho constante das terras fabulosas conquistadas pelos seus antepassados: é sintomático que este jovem pintor, diante dos seus próprios frescos, em que vagueiam velas vermelhas sobre o azul índigo dos mares, em que prosperam folhas aguçadas e de contorno bizarro, em que seres heráldicos pescam e caçam animais lendários, vos fale com entusiasmo de poemas anteriores aos Lusíadas que, por sua vez, permitem evocar o fausto oriental dos anais lusitanos. Amadeo desenvolve, assim, uma arte singular e distinta, viva mas controlada, que estiliza a realidade para a adaptar à decoração de superfícies planas, como o são as paredes: as linhas e as cores são calculadas de forma a acentuar com elegância as impressões sentidas, por

exemplo, diante dos movimentos de um cavalo dominado por um ser humano, para fazer saborear – com uma particular preocupação de equilíbrio – não a plenitude das formas exactas na diversidade do seu interesse plástico mas sim a qualidade dos movimentos: a graciosidade fogosa do animal que volteja.”³¹⁰

Semelhante imaginário medieval e oriental encontrará Amadeo no amigo Umberto Brunelleschi. O toscano chegara a Paris, em 1900, tornando-se caricaturista da revista *Le Rire* e presença assídua no *Salon des Independants*, sobretudo, a partir de 1905. Em 1912, o mesmo ano em que Amadeo publica os seus vinte desenhos, Brunelleschi ilustra o livro *Contes du Temps Jadis*, de Charles Perrault (anexo 1). Tal como faz Amadeo no seu álbum, Brunelleschi cria luxuriantes damas, cavaleiros e músicos medievais, misturados com elegantes mouros e indianos, de casta ou criados, em cenários marcados pela influência do japonismo. O gosto pelo exotismo oriental de ambos é, certamente, influenciado pela grande sincronia das artes, que surgira neste início de século e que contagiara, praticamente, todos os artistas da época: os *Ballets Russes* de Diaghilev. Por outro lado, é inegável a presença de um decorativismo ao estilo *Art Nouveau*, nestas ilustrações, não só pelo seu forte ornamentalismo floral, como pela sua estilização bidimensional, monocromática no caso do português e ricamente colorida no italiano.

As artes decorativas são estudadas por Camille Mauclair, autor de quem Amadeo possui *Trois Crises de l'Art Actuel* (1906). Essas três crises anunciadas pelo artista passavam pela dificuldade de criação de um novo simbolismo na arte pictórica; pelo perigo de negação das conquistas do Impressionismo; e pelo “estilo moderno” não chegar a criar linhas lógicas de construção de uma arte e de uma sociedade democráticas.

A influência desta obra é particularmente evidente no entendimento que o pintor faz do Impressionismo enquanto movimento de rutura e como móbil de uma nova arte, com um novo simbolismo associado. Em carta ao tio Francisco Cardoso, mostra estar

³¹⁰ Artigo editado a 8 de Junho de 1912, pela revista *La Vie*. Amadeo de Souza-Cardoso: *Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, *Op. cit.*, pp. 151-153.

plenamente de acordo com Mauclair, quando este afirma que seguir um movimento ou um artista do passado, sem procurar novas respostas na arte, não faz do artista nem antigo, nem moderno, mas mau – é o chamado “problema da semelhança”³¹¹ – pois em todas as épocas a imitação foi sinónimo de mediocridade.

*“A proposito dos impressionistas, é certo que é perigoso segui-los com cegueira como perigoso é seguir cegamente outros que sejam. Um individuo cegamente levado pela mão d’outro é seguramente um sem individualidade, um medroso, em summa – um cégo. E o que vale muitas vezes a certos temperamentos hesitantes é haver uns tantos artistas prodigiosos que os attraem com igual intensidade, impedindo-os de se confundirem num delles. É o effeito que me faz a mim quando olho Titiano ou Velasquez, Rembrant ou Veronèse, etc. Qual d’elles é o melhor? – são todos.”*³¹²

Na mesma carta, reconhece, contudo, a importância dos impressionistas na História da Arte, dizendo:

“Os impressionistas representam um papel importante na historia da Arte pela revolta havida contra a academia, essa arte hedionda e oca, cujo melhor representante é Bouguereau, a que Eça chamava artifício. Essa pleiade de artistas acabou e hoje os que fazem como elles são inferiores sem temperamento. Esse movimento impressionista pode comparar-se com a nossa revolução litteraria do grupo dos Vencidos contra o Classicismo de Castilho. E hoje os que imitam Eça ou Antero, Manet ou Sysley são apenas aquelles que não encontram dentro d’elles proprios nada de original. Entre os impressionistas houve homens grandes que deixaram obras grandes. A Olympia de Manet, meu caro tio Chico, é e será em todas as epocas uma voisa admiravel. Outras coisas ficaram de incontestavel merecimento. Os academicos chamaram impressionistas a este

³¹¹ Problema também abordado por Tolstói (1903).

³¹² Carta enviada por Amadeo ao tio Francisco Cardoso. PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1983. *Op. cit.*, p. 62-63.

*grupo de revoltosos – quem sabe – julgando talvez jogar-lhes uma alcunha insultante. O certo é que entre Manet e Bouguereau ha uma diferença. Certas pessoas de vistas curtas, conselheiros Pachecos artistas, chocam-se em frente do «Pic-nic» de Manet, onde ha uma mulher núa entre homens vestidos. Seguir, isto é, imitar Manet ou Titiano demostra uma mediocridade autentica (...)*³¹³.

Todavia, no que respeita concretamente às artes decorativas, ou aplicadas, Mauclair considera-as um género altamente original e inventivo, sendo perfeitamente capaz de competir com a pintura e a escultura. Os próprios salões, durante muito tempo, não admitiram a arte decorativa, por a conotarem com a ornamentação luxuosa ou com a adição de pinturas e esculturas a objetos do quotidiano. Mas para o autor, defensor convicto do simbolismo, a arte decorativa é, em verdade, uma modificação das formas usuais, em favor de uma adaptação às novas necessidades do indivíduo³¹⁴. Como sinal dos tempos modernos, estas obras de arte devem ser aproveitadas pela indústria, e o artista deve ganhar o estatuto de artesão.

A consciência do artista-artesão, anunciada por Mauclair, terá nascido em Amadeo por esta altura, aliando-se quase inevitavelmente ao sentimento identitário e místico que o dominava interiormente. A manifestação artística desses valores será clara no manuscrito ilustrado *A Lenda de São Julião Hospitaleiro*, de Gustave Flaubert. E mesmo quando a linguagem cubista se torna mais persistente nas composições de Amadeo, o seu ideal medieval de arte elevada espiritualmente, ato de criação inigualável do artista-artesão, continuará a estar presente na sua arte.

Mas para compreendermos melhor como a o decorativismo de Amadeo evolui para uma poética vanguardista sem perder as referências anunciadas temos de ter em conta uma amizade desenvolvida durante o ano de 1912, entre o pintor e Otto Freundlich, alemão que dera a conhecer o trabalho de Amadeo em várias cidades do seu país de origem. Com alguns pontos de contacto com o *Jugendstil*, a arte do português será muito

³¹³ *Idem, Ibidem*, p. 62-63.

³¹⁴ MAUCLAIR, Camille. *Trois crises de l'art actuel*. Paris: Eugène Fasquelle, 1906, p. 162.

bem recebida na Alemanha, participando o artista numa série de exposições de artes gráficas e decorativas.

Freundlich partilhava com Amadeo a mesma devoção pela dimensão espiritual da arte, expressa na catedral gótica. Mas o que realmente impressionava o alemão eram os vitrais, razão pela qual viaja para a Bretanha, entre março e julho de 1914, instalando-se na oficina de restauro da torre norte da catedral de Chartres. O Homem medieval havia concebido a luz como a expressão máxima de espiritualidade, por considerá-la o elo de ligação entre ele e Deus. Nesta relação, o vitral, com um colorido vivo e brilhante e um geometrismo cuidadosamente calculado, funcionava como catalisador, criando um clima de elevação. Era esse carácter espiritual da luz colorida do vitral (que atraía anteriormente os expressionistas e o próprio Delaunay) que inspiraria também Freundlich, constituindo a chave para a sua abstração.

Numa carta, desse período, escrita a Amadeo, Freundlich anuncia ao amigo uma conclusão que retira do seu estudo:

*“La tendance de la décomposition est la tendance de la vie même et sa beauté, je le trouve important d’observer tous à ce point de vue: La vie forte c’est l’énergie à décomposer, c’est-à-dire à spiritualiser. Comme ça, la vie est une fleuve éternelle vers sa négation, mais cette négation doit être volue et joyeuse. Félicitez moi à ce découvert qui s’appelle: la décomposition est plus mystérieuse que la composition.”*³¹⁵

Nestas palavras, Freundlich revela simplificadamente que “a tendência da decomposição é a tendência da vida em si e da sua beleza”, frase crucial para nos introduzir no âmbito das pesquisas que levava a cabo: a decomposição na arte. A decomposição, como oposto de composição, alude, num primeiro momento, ao cubismo e à fragmentação em blocos geométricos do espaço, das figuras e da perspetiva, que lhe é inerente. Mas retrospectivamente falando, Freundlich anunciou que o princípio do

³¹⁵ Bilhete-postal enviado por Otto Freundlich a Amadeo, Chartres, 6 de Julho de 1914. Espólio ASC-BA-FCG.

achatamento da pintura lhe havia sido mostrado não pelo cubismo, mas pelo vitral medieval, ao qual se impunha, ainda, um forte colorido realçado por uma luminosidade intensa. Ora, nutrindo semelhante gosto pelas catedrais góticas e pela riqueza luminosa e espiritual dos seus vitrais e recusando o cubismo analítico tradicional, Amadeo terá partilhado com o alemão este princípio, esboçando-o plasticamente a partir de 1913.

Prosseguindo nas palavras de Otto Freundlich, “*a vida forte é a energia a decompor, isto é, a espiritualizar*”, percebemos o alcance que a decomposição na arte tem para o pintor: uma via para a espiritualização. E se a força da vida reside na energia a espiritualizar, então, a arte, como intérprete da natureza e da energia que esta concentra em si, deve expressar essa espiritualidade, dotando cada cor e cada forma de um significado e de um sentido, que possa emocionar o observador tanto quanto emocionou o artista. Por se tratar de um entendimento subjetivo a linguagem utilizada tem obrigatoriamente de ser a abstrata, uma vez que a imitação do real, do exterior, não consegue captar a vida interior dos objetos.

O pensamento de Freundlich remete-nos imediatamente para uma teorização, apresentada por um outro pintor do contexto moderno alemão, no ano de 1912, relativa ao valor espiritual da arte: Kandinsky. Em *Do Espiritual na Arte*, o autor opõe o mundo material ao mundo espiritual. No cimo da sua pirâmide espiritual coloca os artistas, os únicos que crê serem dotados de características que lhes permitem ver para além da sua secção. No que respeita à obra de arte, esta não pode ser apenas o resultado do “espírito do tempo”. Ela é a mãe dos nossos sentimentos e é filha do seu tempo, logo cada época e cada artista têm de encontrar a sua forma de expressão, porque a imitação de fórmulas ou modelos anteriores torna-se vazia e “sem alma”³¹⁶.

Para Kandinsky um bom exemplo de uma arte que provoca impacto espiritual no indivíduo é a música, que o autor propõe como modelo para analisar a pintura. Os vários “sons interiores” que a música provoca no cérebro humano, não são mais que representações abstratas de objetos desmaterializados. O que na pintura se traduz pela cor

³¹⁶ KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Trad. de Maria Helena de Freitas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

e pela forma, que podem adquirir maior ou menor ressonância interior consoante as conjugações que se estabelecem entre elas. Deste modo, o valor de uma certa cor é sublinhado por uma dada forma e atenuado por outras. As cores agudas terão maior ressonância nas formas pontiagudas (amarelo num triângulo, por exemplo), ao passo que as cores profundas são reforçadas por formas arredondadas (azul num círculo). A dissonância entre forma e cor representa não uma desarmonia, mas novas possibilidades de harmonias.

A forma, enquanto manifestação exterior de um conteúdo interior, pode ser material ou abstrata. A forma material não pode ser reproduzida com fieldade absoluta. Pelo contrário, a forma abstrata é mais clara, precisa e bem definida, sendo empregue em exclusão das outras. A escolha de um determinado objeto pelo artista (elemento que na harmonia das formas fornece o som acessório) depende de um contacto eficaz com a alma humana, isto é, rege-se pelo “Princípio da Necessidade Interior”. Segundo o autor, a necessidade interior obedece a três necessidades místicas: o elemento da personalidade, no qual o artista manifesta o seu génio criador; o elemento de estilo, em que o artista procura exprimir o que é próprio da sua época; e o elemento artístico, que leva o artista a expressar o que é próprio da arte, sem obedecer a nenhuma lei temporal ou espacial.

Quando aplicado à forma, este princípio dita as ressonâncias e as dissonâncias de todas as partes:

“o encontro das formas isoladas, a contensão de uma forma por outra, a magnetização, a força de deslocação de cada uma, o tratamento idêntico de grupos de formas, a combinação de elementos velados com elementos expostos, a reunião na mesma superfície do rítmico com o arrítmico, a combinação das formas abstratas puramente geométricas (simples ou complexas) com formas geometricamente indeterminadas, a combinação dos diferentes modos de limitar as várias formas entre si (acentuando-as ou atenuando-as)”³¹⁷.

³¹⁷ *Idem, Ibidem, Op. cit., p. 72.*

No seu conjunto, estas partes constituem as possibilidades da forma, ou, por outras palavras, do desenho a preto e branco.

Para Kandinsky também a cor é conduzida pelo “Princípio da Necessidade Interior”. Esta exerce uma influência direta sobre a alma humana, fazendo-a responder aos seus estímulos. Por isso, a *“harmonia das cores baseia-se exclusivamente no contacto eficaz”*³¹⁸. Para cada cor podem distinguir-se quatro sons principais: o quente (claro ou escuro) e o frio (claro ou escuro). O calor ou o frio de uma cor é determinado pela tendência para o amarelo ou para o azul. O amarelo produz um movimento horizontal de aproximação ao observador e um movimento excêntrico. Já o azul produz um movimento horizontal de repulsa e um outro concêntrico e profundo. O segundo contraste estabelece-se entre o branco e o preto. Ao aclarar uma cor por influência do branco, provoca-se nessa cor um movimento de resistência, mas ela permanece aberta a outras possibilidades, na medida que se conota com o nascimento. Pelo contrário, ao escurecer uma cor, pelo emprego de preto, fecham-se as possibilidades e é dada uma ideia de ausência total de resistência. O que se explica pelo facto de o negro simbolizar a morte. Os movimentos excêntricos e concêntricos também se verificam em relação a estas duas cores, mas de forma mais rígida.

Um segundo par de contrastes estabelece-se entre o vermelho e o verde, e o laranja e o violeta. O verde é a cor mais tranquila que existe, por nela se anularem os movimentos horizontais, concêntricos e excêntricos. Quando se apresenta em tons mais claros predomina a indiferença. Em tons mais escuros, indica repouso. Lembra os sons amplos e calmos do violino. Opostamente, o vermelho é uma cor iluminada e quente, transbordante de vida fogosa e agitada. De entre as suas variações destaca-se o vermelho claro e quente (saturno), que evoca a força, a energia, a decisão, a alegria e o triunfo, soando como uma fanfarra; o vermelho médio (cinábrio), que perpetua os estados de alma intensos, não se conciliando com os tons frios, os quais lhe retiram ressonância; o castanho (arrefecimento do vermelho com preto), uma cor dura e estagnante, cujo som exterior é fraco mas o interior poderoso, tal como uma tuba; o vermelho frio (charão),

³¹⁸ *Idem, Ibidem, Op. cit.*, p. 60.

proveniente da mistura de vermelho com azul ultramarino, provoca uma intensificação da incandescência. Por outro lado, o laranja nasce da intensificação do vermelho quente pelo amarelo. O seu movimento na direção excêntrica provoca efeitos de irradiação em expansão e alude ao sino da Igreja ou a uma viola a interpretar um alto. O violeta constrói-se pela mistura do vermelho com o azul, existindo nesta cor algo de doentio, de extinto e triste, reflexo do seu movimento concêntrico. Possui as vibrações surdas do corne inglês e da flauta de cana.

O autor termina a sua investigação, dividindo as tendências construtivas em pintura em dois grupos: a composição simples (composição melódica) e a composição complexa (composição sinfónica). A primeira conota-se com a existência de um elemento objetivo, sem o qual a obra perde o seu valor. Na segunda combinam-se várias formas, que se podem subjugar ou não a uma principal. Daí que estas composições possam tomar a forma de “Impressões” – impressões retiradas diretamente da “Natureza Exterior” através de uma forma desenhada ou pintada –, “Improvisações” – expressões inconscientes e súbitas que advêm da “Natureza Interior” – e “Composições” – expressões idênticas às anteriores, mas que sofrem um processo de elaboração mais lento e trabalhado.

Sobretudo pela aproximação aos Delaunay, a partir de 1911, e ao círculo de amizades e contactos deste casal, supomos que Amadeo tenha conhecido Kandinsky ou, pelo menos, as suas teorias sobre arte. E, embora não haja uma referência direta à leitura de *Do Espiritual na Arte* no espólio de Amadeo, é inequívoco que tivesse tido conhecimento do trabalho abstrato do russo, apresentado, com regularidade, desde o ano de 1904, no *Salon des Indépendants* e no *Salon d'Automne* de Paris ou em outras exposições internacionais em que os dois participam, como por exemplo, o *Armory Show*, nos Estados Unidos, e o *Erster Deutscher Herbstsalon*, na Galeria *Der Sturm*, em Berlim, ambas em 1913. Notamos mesmo entre os dois uma coincidente procura pela arte não europeia, em especial a japonesa e a muçulmana, nas quais Kandinsky sente uma “ressonância interior”, admirando nelas a composição simples, o “primitivismo das

cores”³¹⁹ e o “domínio mágico da perspectiva”³²⁰; e a simultânea realização de produções de autor em que interagem texto e imagem. Referimo-nos, no caso de Amadeo, ao manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* e, de Kandinsky, *Klänge* (anexo 2).

Klänge [Sonoridades], publicado em Munique, em 1912, é composto por trinta e oito poemas em prosa que eram acompanhados por doze cores e quarenta e quatro xilogravuras em preto e branco. As xilogravuras foram criadas entre 1907 e 1912, enquanto os poemas foram escritos entre 1909 e 1911.

Surgido em consequência da teorização sobre síntese e ressonância interior da forma e da cor, isto é, sobre a arte abstrata, presente em *Do Espiritual na Arte*, *Klänge* expressa em termos concretos e sensíveis o conceito moderno de "obra de arte total". Ela faz a ponte entre a escrita, a pintura e o som, superando o significado e tangibilidade de cada uma. Por outras palavras, a obra apresenta um conjunto de características invulgares, que evocam a espiritualidade do indivíduo e que obrigam a uma permanente descodificação dos significados literais: é um texto poético transformado em prosa (observado, primeiro, no futurismo e, mais tarde, no dadaísmo); tem como tema os sons, ou seja, a música, que é completamente abstrata, e que se representa por meio de palavras ("sons internos"), cuja repetição constante priva a palavra de seu significado e permanece apenas o som puro que faz a "alma vibrar"; as ilustrações criadas situam-se na transição entre a sugestão figurativa do objeto e a ausência de realidade concreta.

Em suma, Kandinsky pretendia com esta obra superar a relação entre texto e imagem fundindo-os num só, numa obra de ressonância interior. Deste modo, desenvolveu um grafismo que se serve das palavras, tanto nas suas configurações convencionais como abstratas, envolvendo-as em imagens que se comportam de

³¹⁹ BECKS-MALORNY, Ulrike. *Wassily Kandinsky (1866-1944), Em busca da abstracção*. Colónia: Taschen, 1999, *Op. cit.*, p. 47.

³²⁰ *Idem, Ibidem, Op. cit.*, p. 47.

semelhante forma. Estas não são nem totalmente convencionais, isto é, figurativas, nem totalmente abstratas.

E, se é o vitral que leva Amadeo à redução geométrica e luminosa, que, contudo, ainda sugere o objeto de referência³²¹, tal como no caso dos cubistas, serão os discos delaunayanos, que o artista começa logo por usar de forma inovadora nesta fase, mais precisamente como transparências, que introduzem as suas composições definitivamente no campo da abstração. Verificamo-lo nos quadros “Les Cavaliers”, “Gemälde A” e “Gemälde G”, “Étude B” e outros não intitulados do mesmo ano. Mas nestas obras vemos também a influência clara de Kandinsky, sobretudo em termos de ressonância interior das cores, que, vivas e luminosas, adquirem a espiritualidade evocada pelo pintor russo.

A certeza de que ambos os pintores seguem uma mesma linha de pensamento abstrato torna-se mais clara num texto, não datado, da autoria de Amadeo, que passamos a citar:

*“Ontem falei no espelho, o que me sugere
hoje a ideia de falar na imagem.
Mas não é a imagem relectida que
eu quero acentuar, é a imagem
irradiante, aquela que poderei
comparar ao disco do sol que ilumina e aquece.
A imagem do espelho
é aparente, exterior nunca
por ela pude decifrar um
só traço daquilo
a que eu chamo a minha alma oculta.
Ao passo que a imagem
irradiante é a que como
o sol se infunde*

³²¹ Casos das obras “Barcos” (c. 1913), “Cavaleiros” (c. 1913) ou “Les Oeillels” (1913), por exemplo.

*para nos iluminar a tal
alma oculta*”³²²

A ideia de existência de uma imagem exterior, aparente como o reflexo do espelho, e de uma outra, interior, irradiante como a luz do sol, que ilumina a “alma culta” é reveladora do sentido que Amadeo atribuía à arte: algo de significado e alcance subjetivos, dotado de grande sensibilidade espiritual, ao contrário da mera captação do real, incapaz de atingir a interioridade do ser humano. Há nestas palavras uma inegável influência dos discos solares delaunayanos. Todavia, como veremos adiante, em Amadeo a experiência de um abstracionismo puro, sem ligação ao objeto (a que primeiro Kandinsky quis ascender com as suas “composições”, e que depois Robert e Sonia também experimentarão com os seus círculos), nunca será, em verdade, seu objetivo primordial e não ultrapassará o início de 1914. Constituirá antes uma parte de um todo maior e mais abrangente, em que coabitam fragmentos do mundo material e espiritual, “imagens refletidas” e “imagens irradiantes”, cujas ressonâncias interiores ascendem à “alma oculta”.

Recuperemos, ainda, as últimas palavras de Otto Freundlich, “*a vida é um rio eterno correndo em direção à sua negação, mas esta negação deve ser desejada e feliz*”. Nelas revemos uma outra teoria apresentada na época por Henri Bergson, um dos principais representantes do espiritualismo francês. A teoria da *durée* (duração), como ficara conhecida, estabelecia a evolução dos seres e das instituições como resultado da intervenção de um *élan vital*, isto é, de uma força vital que seria a essência da alma e do universo. Assim, seguindo a *intuição* e menos a inteligência, a criação nascia numa sucessão de ritmos simultâneos e constantemente mutáveis, em que a ideia de futuro estava perfeitamente aberta a novas possibilidades. Por isso, a perspectiva de Bergson encaixou bem no estilo de vida moderno, servindo de base a muitos movimentos artístico-literários que se desenvolviam na capital francesa. São os casos do simultaneísmo ou

³²² Texto não datado. Espólio ASC-BA-FCG.

orfismo de Robert e Sonia Delaunay, do futurismo de Marinetti e, mais tarde, do cobofuturismo dos artistas da vanguarda russa.

Amadeo toma conhecimento desta teoria através da obra *Évolution Creacrice*³²³, publicada em 1907. A amizade estabelecida com Robert e Sonia Delaunay proporciona-lhe o contacto com diversos artistas das mais variadas nacionalidades, entre os quais futuristas, expressionistas e vanguardistas russos³²⁴. O que, em conjunto com os estímulos visuais que recolhia nas exposições parisienses, lhe permitirá experimentar variadíssimos processos compositivos. Entre 1915 e 1916, já em Portugal devido ao deflagrar da Guerra, Amadeo faz parte de um projeto simultaneísta, comum a este casal e a outros artistas portugueses³²⁵, chamado *La Corporation Nouvelle – Expositions Mouvantes*, que trará mudanças significativas à sua pintura.

Impressionados pelo luminoso e colorido quotidiano da região minhota³²⁶ (que, pela certa, Amadeo tanto lhes descrevera em Paris), em que coabitavam parelhas de bois, vendedoras de feira vestidas em padrões vivos e contrastantes, utensílios de barro de formas irregulares, ou bonecas de trapos, expostos ao sol, quente e penetrante, Sonia³²⁷ e Robert Delaunay são invadidos por uma fertilidade artística incrível. Recuperam, então, a pintura de naturezas mortas, numa fase em que o abstrato já dominava as suas composições, atribuindo-lhes o sentido de “naturezas vivas” pela vivacidade das suas cores e empregam os discos de cores puras que lhe eram característicos de forma a aumentar a vibração dos contrastes simultâneos e reduzir progressivamente os objetos aos seus elementos essenciais. Datam deste período as obras “Nature Morte Portugaise ou

³²³ O pintor adquire um exemplar da obra no ano em que é editado, constando o mesmo da sua biblioteca particular, doada à Fundação Calouste Gulbenkian, e uma referência à mesma numa das suas agendas. No entanto, a análise do exemplar em questão revela que o pintor não terá lido a obra na íntegra, por esta se encontrar com parte das páginas ainda seladas. O que, contudo, não inviabiliza o facto de o artista conhecer o seu conteúdo.

³²⁴ Dada a origem russa de Sonia Tark-Delaunay.

³²⁵ Referimo-nos a Eduardo Viana, José Pacheco e Almada Negreiros.

³²⁶ Cf. DELAUNAY, Sonia. *Nous irons jusqu'au soleil*, Paris: Editions Robert Laffont, 1978.

³²⁷ A iconografia popular está muito presente em Sónia Delaunay pela sua origem russa. À semelhança de outros artistas provenientes do mesmo império que se encontravam em Paris, a artista nunca esquecerá a cultura característica do seu país (Ucrânia), que será presença constante na sua arte.

Symphonie Colorée” (1915-1917), “Nature Morte Portugaise” (1915-1916), “Minho Pittoresque” (1916), “La Femme Portugaise (La grande portugaise)” (1916), de Robert Delaunay, e “Auto-Retrato” (1916), “Chanteur Flamenco (Petit Flamenco)” (1916), “Chanteurs Flamenco (Grand Flamenco)” (1915-1916), de Sonia Delaunay.

Malgrado o insucesso que tiveram as exposições conjuntas do grupo, é inquestionável o facto de a experiência simultaneísta que a colaboração com os Delaunay proporcionou ter sido bastante frutuosa para todos os envolvidos³²⁸. Em torno da temática do tradicional, estes artistas convergem por mútuo acordo numa visão órfica em que os círculos ganham vida e novas significações ou se transformam na própria vida inscrita nos objetos: a vida pulsante que as cores de Portugal atribuíam ao quotidiano. Os discos passam, então, a ser trabalhados sob o conceito de “natureza viva”, em dicotomia com o de “natureza morta”, que era o que de facto praticavam, mas cuja definição não servia para demonstrar a energia vital do que representavam.

Amadeo encontra duas formas de explorar o tema “cultura popular”³²⁹ e “natureza viva dos objetos” (título que havia atribuído, em 1913, a uma das suas composições). Uma dessas formas é usar instrumentos musicais (violas, violinos, bandolins, cavaquinhos, harpas, flautas, trompas, etc.) como objetos tradicionais, ao lado de frutos e animais, seres vivos portanto. São exemplos disso as telas “Viola morango” (c.1916), “Violino cereja” (c.1916), “Pato violino insecto” (c.1916). Depois, esta relação passa a secundária quando Amadeo personifica estes instrumentos, dando-lhes vida própria através de contrastes coloridos vibrantes (“Vida dos Instrumentos”, c.1916) e intencionalidades humanas, tais como “Parto da viola”, “Luxúria do violino”. A segunda via consiste em associar bonecas de trapos à figura da mulher e colocá-las junto a objetos

³²⁸ Principalmente Amadeo, Viana e Almada.

³²⁹ Lembramos que a representação da sua terra, com toda a sua vivacidade e ruralidade, foi uma constante na obra do português, para a qual muito terá concorrido a inicial influência do professor e amigo Anglada Camarasa. Veja-se, por exemplo, as *pochades* iniciais, onde observamos um camponês com o seu burro ou uma cena de mercado; a contínua preferência pelas paisagens da Serra do Marão e das suas propriedades; as representações de 1913, de pastores com o seu gado, ou obras como a *Procissão Corpus Christi* (1913) e *Les Oillets* (1913), ambas de um forte carácter popular.

de barro do quotidiano, em proporções desiguais, atribuindo a estas composições títulos de sonoridade popular, como “Canção popular” ou “Poemas em cor”.

A significação dos discos em Amadeo é bem diferente dos de Delaunay. Em “Trou de la serrure” (c. 1915-1916), por exemplo, é o olho visível da guitarra e em “Mucha” (c.1915-1916) e “Tiro” (c.1915-1916) são alvos. Alvos cuja cor escura interior não é opaca, dando-nos a ilusão de abertura. A finalidade destes alvos abertos é-nos descrita pelo título da tela, composta de maneira semelhante, “Interior expressão das cousas” (c.1915-1916). Aqui o círculo mostra ser claramente o elo de ligação entre o exterior e o “interior” das “cousas” com “expressão”. Também as novas técnicas impostas pelos Delaunay lhe abriram um novo campo de possibilidades no âmbito das suas pesquisas em torno da interioridade das coisas. Para além da junção da cera com o pigmento, da utilização do *pochoir* como assinatura ou das colagens de papéis, o pintor, que vivia junto da natureza, pôde recolher e testar outros materiais, agregando-os às tintas ou, simplesmente, colando-os na tela. Foi o que aconteceu com areais que misturou ao óleo, bocados de madeira, fósforos e ganchos de cabelo, que colou ao quadro como elementos compositivos e, também, bocados de espelhos, ícone máximo de reflexos exteriores, que colocou no centro de círculos obscuros, que simulavam buracos, isto é, canais de ligação ao interior da obra. A consciência do *artista-artesão* que anunciamos anteriormente volta a manifestar-se.

Nestas obras, estamos perante a superação da ideia inicial de “natureza viva”, em detrimento de uma nova ideia de naturezas/objetos expressivos, com interioridade, ou seja, com ressonância interior, tal como Kandinsky havia anunciado. Aqui, encontramos sinais claros do entendimento que Amadeo fazia da “imagem refletida” e da “imagem irradiante”. Por altura das suas duas exposições individuais em Portugal (1916), Amadeo confia ao jornal *O Dia*: “*aquillo que hontem era natureza morta é hoje matéria viva. Os seres animaes e vegetaes teem uma vitalidade de explosão para fóra. Os objectos teem uma vitalidade de concentração para dentro*”³³⁰. Por esse motivo também a evocação de *abstracionismo* para definir a sua *Exposição de Pintura* não teria que ver com uma total

³³⁰ *O Dia*, Lisboa, 4 de Dezembro de 1916.

eliminação do elemento figurativo nas obras em exibição, como se poderia pensar e esperar, mas com a superação do seu sentido material e do seu significado linear, em prol do reconhecimento da sua vitalidade interior, conseguida pela conjugação de formas e cores específicas.

Podemos, pois, afirmar que a interpretação dos vários indícios estéticos recolhidos no espólio de Amadeo permitem-nos estabelecer o caminho que as pesquisas do artista seguiram. Em primeiro lugar, procura compreender e assimilar a conjuntura cultural e artística parisiense, que articula com o seu íntimo sentido de identidade, ligação à paisagem, à terra, à cultura rural. Esta ligação explode numa linguagem moderna própria e cheia de vitalidade, dotada de essência e interioridade que vai buscar simultaneamente à natureza³³¹, repleta de cor, ritmo e vitalidade e à espiritualidade, estabelecendo o objeto artístico como ligação entre os mundos natural e sobrenatural.

³³¹ Confidencia o artista ao tio Francisco Cardoso: “a arte tal como a sinto é um produto emotivo da natureza. A natureza fonte de vida, de sensibilidade, de cor, de profundidade, de ação mental, de poder emotivo, etc.”. Carta enviada a Francisco Cardoso, datada de 5 Agosto de 1913. PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1983. *Op. cit.*, p. 64.

Conclusão

De uma maneira muito sintética, no primeiro capítulo sobre o contexto parisiense, pretendemos assinalar as principais etapas de desvinculação de uma estética tradicional e de uma visão naturalista da arte e da realidade. Ainda que o realismo seja já um caminho de desvio e transgressão, é com os impressionistas e as suas experiências de cor, de ilusão ótica, de fragmentação de objetos, do espaço e do tempo, que a modernidade em termos de artes plásticas e musicais se começa a afirmar.

Ressaltámos como o primeiro movimento de vanguarda surge em Paris, em 1905, com Matisse e Derain. Em 1907, Picasso e Braque tinham afrontado o clássico modelo de perfeição e de belo feminino com as suas máscaras. São esses momentos de vida em explosão e descoberta que Amadeo capta e a que rapidamente adere.

Salientámos também, como característica deste processo de descoberta e rutura, a experimentação de processos criativos, até aí considerados distintos: a proximidade entre artes visuais e literatura, por exemplo em Apollinaire, defensor do cubismo e do surrealismo; a unidade entre desenho, pintura e música, com Kandinsky; ou entre literatura, encenação e cinema. Talvez o auge da novidade provocatória e da fusão inventiva seja atingido nas artes dramáticas e corográficas. Em especial, com o ballet russo, que reúne a sua volta artistas como Picasso, Braque, Cocteau, Kandinsky, Matisse, Debussy, Prokofiev, Satie, Stravinsky.

No início do século, Paris é um efervescente teatro de inspiração, que acolhe e estimula artistas vindos de todos os cantos da Europa, cada um com a sua autonomia de experiências, culturas e vivências.

Obviamente, que as elites parisienses e francesas, maioritariamente de sensibilidade e valores burgueses dificilmente aderem ou entendem estes novos processos, que eles ridicularizam e contestam. O gosto académico continua sendo o dominante, mesmo no meio artístico. Mas, progressivamente, estes jovens atrevidos,

sonhadores e impertinentes impõem-se como alternativa cultural. São as fundações da nossa contemporaneidade – apesar de todas as suas disputas e antagonismos, excessos e superficialidades.

Em confronto, no segundo capítulo sobre o contexto português, tentámos retratar o ambiente intelectual e artístico em que Amadeo nasceu e foi educado. A sociedade portuguesa e a instituição escolar, periféricas e tradicionais, com elites políticas e culturais de gosto “despreocupado” e sensibilidade naturalista, permanecia incompatível com os valores modernos. São raras as exceções. Para além do movimento Orpheu e dos artistas e intelectuais que se foram expressando individualmente e em pequenas tertúlias, os primeiros traços da modernidade reconhecem-se no desenho humorístico. Como analisaremos no próximo capítulo, a obra de Amadeo iniciou-se pela caricatura. Regra geral, os artistas portugueses culturalmente mais insatisfeitos e ambiciosos rumavam a Paris.

Os dois capítulos iniciais enquadram a vida do artista, as suas relações, as suas inquietações, os seus projetos. Consideramos este contexto alargado essencial para sondar a complexa evolução do seu percurso humano. Dos seus apontamentos biográficos, ressaltamos alguns aspetos: o seu sonho de ir para Paris e o consentimento da sua família minhota, de raízes rurais; é o lugar certo no momento certo; e a sua ligação à arquitetura; apesar de Amadeo afastar esse projeto de estudo logo em 1907, a sua obra evidencia o valor da forma e da estrutura. Mesmo quando desenha com pormenor, cuidando o ornamento e a decoração, como nos *XX Dessins*, sentimos que a composição tem uma função dominante.

Uma vez que desistiu da arquitetura, Emmérico Nunes, Francis Smith e outros amigos aconselham-no a frequentar a prestigiada Academia Julien (onde o pintor Adriano Sousa Lopes estagiará). Mas Amadeo desiste rapidamente, aborrece-o a aprendizagem pelo desenho de modelos e o rotineiro processo de imitação: “*Em todos os tempos uma*

imitação foi uma coisa banal, ao passo que uma criação, embora pequena, teve o seu pequeno interesse”³³².

Desde cedo, Amadeo sente que a pintura exprime o mundo interior do artista, unindo arte e alma.

1907 é um ano de mudança: Cezanne expõe no Salon, bem como Braque e Picasso, Derain e Vlaminck. Amadeo intui que a sua escola será a ida aos salões e museus, o estudo de obras clássicas e modernas, a intensa prática no seu *atelier*, o relacionamento com outros artistas de vanguarda. Verificámos isso nas inúmeras leituras da sua biblioteca, que anota e comenta num processo de assimilação consciente. Refira-se a confiança e facilidade do artista em estabelecer relações e laços de amizades. Em especial, com artistas não franceses, também eles vindos de países periféricos.

Amadeo é uma personalidade complexa e muito exigente, densa e polifacetada. Homem de princípios claros, e coerência de valores, sonhador e sombrio, inteligente e sensível, é um artista redondo: culto e muito curioso, observador atento, interessado pelo que o rodeia. É um jovem de entendimento eclético e aberto à novidade, disponível a diferentes caminhos e correntes. Espírito vivo, capta com enorme rapidez e profundidade o que observa. Ele assimila e experimenta de modo próprio e livre, sem se deixar prender. Elabora as suas próprias ideias e o seu imaginário, tornando-se uma personagem tão fascinante e solitária, tão igual a si mesma.

Apesar de ser um artista de intensa sensibilidade, que, segundo as suas próprias palavras, tem *“mais fases do que a lua”*³³³, a sua procura tinha uma direção. Podemos encontrar um fio condutor na sua obra e na sua estética: uma via para a abstração, uma viagem da imaginação pelo mundo exterior, que ele altera e decompõe, penetrando progressivamente nas suas profundezas, na obscuridade interior.

³³² Carta enviada por Amadeo ao tio Francisco Cardoso. PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1983. *Op. cit.*, p. 62-63.

³³³ Entrevista ao jornal *O Dia*, Lisboa, 4 de Dezembro de 1916.

Observando a sua biblioteca percebemos como o gosto – ou a necessidade – de sentir e viver a interioridade das palavras e das imagens foi conscientemente cultivado, pela paixão na leitura de poesia e de literatura, clássica e moderna, a par das obras espirituais e dos livros de arte. Amadeo não adquiriu muitos livros, mas a sua biblioteca foi criteriosamente selecionada. Pela sua correspondência, percebemos que as obras foram estudadas. Muitas delas foram anotadas sistematicamente. Amadeo combina a sensibilidade intensa com a racionalidade forte. Necessita de refletir sobre o que estuda e observa; e metodicamente procura verbalizar o seu processo de aprendizagem, sobretudo pela correspondência. Ao explicar como vai assimilando as leituras e as experiências, acelera a consciencialização da influência destas obras no seu próprio processo criativo.

Esta escolha de obras modernas, sobretudo dos teóricos de arte, foi determinante na sua evolução como personalidade e como artista de vanguarda.

Pensamos sobretudo nas obras de Taine, pela contextualização do caráter essencial da arte, baseada na identidade cultural, no meio físico e no enquadramento histórico dos povos e dos artistas. As reflexões de Tolstoi sobre a arte marcam-no pela intrínseca relação entre estética e ética. Referimos, ainda, Mauclair, artista-artesão, minucioso criador da eternidade em cada detalhe e Bergson, pelo valor do tempo, duração, que Amadeo assimila como textura vital.

A entrada no mundo do abstracionismo, pela descoberta da essencialidade da cor e da invenção enquanto capacidade de fragmentação e de decomposição, pela ímpar e oportuna influência de Kandinsky e Freundlich.

Da leitura do espólio ressalta uma aprofundada consciência de si e do processo de busca e de reflexão sobre o caminho criador. Estes desafios atravessam a sua curta vida, numa vivência progressivamente mais interior e dolorosa, como na produção de obras sombrias e penetrantes, na etapa final.

Sente-se o peso de um caminho existencial no assumir de uma identidade, afirmada pela tensão entre fundamentos necessariamente não harmónicos. Estes pilares da sua identidade são a génese da sua originalidade artística: peso de uma memória

cultural, que emerge em imagens e símbolos de religiosidade primitiva; elevação espiritual, que exige uma energia no caminho de aperfeiçoamento moral e estético; fratura com o modelo de imitação, revindicando a autonomia da arte.

Para Amadeo a arte tem autonomia e é uma vivência superior em relação às outras experiências humanas, mas não é uma entidade autónoma, não existe desvinculada em relação ao *Todo*.

O caminho (pessoal, artístico e estético) do pintor oscilará entre fortes vivências de religiosidade e angustiantes experiências místicas – marcado pela influência de Laranjeira na sua juventude e das obras de S. Teresa de Àvila.

Em Amadeo, seguidor de Kandinsky, a via espiritual é um doloroso e contínuo movimento de ascensão e de integridade, que eleva toda a humanidade. A arte espiritual é também uma necessidade interior, aspira a um absoluto, que toca, por vezes, a ausência e leva ao vazio. Para Filomena Molder³³⁴, o misticismo de Amadeo, não significa acreditar, corresponde a uma tendência do espírito a sair de si, para o encontro com o *Todo*. É uma experiência de êxtase, de fusão com o divino, com a Natureza, ou com uma cor, forma, mancha.

Relembremos as palavras finais da carta à Mãe:

*“Depois de abraçar a terra, mergulhar no mar, transformado em nuvem, comandar uma batalha de raios, “cair muito alto, das alturas, no coração de uma flôr, a nossa alma, gota celeste, desaparece num fino raio de sol”*³³⁵.

Estas imagens de ressonância interior tocam-nos pela beleza e acordam emoções que desinquietam, fazendo ecoar latentes conflitos íntimos. Amadeo vibra com a amplitude da vida; o artista tem alma de poeta que descobriu o seu sopro vital pela via do desenho e da pintura. A criação como todo absorve-o, move-o, é o seu caminho de

³³⁴ MOLDER, Maria Filomena. “*La Légend de Saint Julien L’Hospitalier* de Flaubert e Amadeo de Souza-Cardoso” in *La Légend de Saint Julien L’Hospitalier de Flaubert*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006.

³³⁵ Carta enviada de Espinho, datada de 1910 a lápis. Espólio ASC-BA-FCG.

elevação, uma forma de ascese, em que, pela inquietação, procura e esvaziamento, se vai libertando do exterior visível. A arte como *poesia*, processo de imaginação e idealização, gerando novas formas, é o seu caminhar, tal como a experiência religiosa ou mística.

A sensibilidade e a inquietação expressas nestas linhas de juventude estão longe de nos fazer imaginar a evolução do artista na via do despojamento e da interioridade, para desenhos e obras progressivamente mais cruas, de formas e cores violentas e fragmentadas, de abertura a um amago interior e sombrio, desconhecido.

Amadeo recriou este imaginário universal numa linguagem moderna, como veremos na segunda parte desta dissertação.

PARTE II

Construção e evolução artística e estética da obra de Amadeo de Souza-Cardoso:

Desenhos e aguarelas como estudo de caso

Na Parte II desta tese pretende-se analisar a evolução da representação *formal e iconográfica* na obra de juventude de Amadeo de Souza-Cardoso. Tomando o desenho, nomeadamente a caricatura, o desenho estilizado (*XX Dessins* e *La Légende de Saint Julian L'Hospitalier*) e esboços, e algumas aguarelas como estudo de caso, tentaremos compreender a presença e a concretização dos ideais estéticos na obra de juventude do artista.

Capítulo 1 | Desenho humorístico

1.1 Objetivos do capítulo

O Capítulo 1 tem como grande objetivo promover uma análise integrada do desenho humorístico de Amadeo de Souza-Cardoso. Enquanto primeira linguagem artística desenvolvida pelo pintor, este tipo de desenho reveste-se de uma enorme importância, sendo o seu estudo fundamental quer para compreendermos como Amadeo interioriza o conceito de modernidade nas artes, quer para percebermos o valor original que ele possui dentro do panorama modernista e as consequências que trará à obra futura do pintor.

1.2 Metodologia de análise

A caricatura de Amadeo, realizada no período que se estende entre 1906 e 1910, será abordada segundo uma análise temática evolutiva. A escolha desta metodologia de análise deve-se à forte presença de três temáticas nos referidos desenhos: a crítica social, a paródia em torno de determinadas profissões e a representação cómica de pessoas próximas do artista. Por esse motivo, dividimos essas caricaturas nas tipologias “Caricatura social”, “Caricatura de profissionais” e “Caricatura pessoal”.

Advertimos para o facto de, na ausência de datação das caricaturas de Amadeo, ter sido a assinatura do próprio artista (que adquiriu progressivamente diferentes formatos) que nos permitiu estabelecer uma cronologia aproximada dessas obras. Entre 1906 e 1908 é frequente o pintor assinar “Amadeu Cardoso”. De 1908 a 1909, perder-se-

á o “Cardoso” passando simplesmente a “Amadeu”. Mas, em 1910, já assina “A. Cardoso” ou “Amadeo”³³⁶ com “o” em vez de “u” na sílaba final.

Em termos formais, basearemos a nossa análise no método de Francis Grose³³⁷, apresentado na obra *Rules for Drawing Caricaturas: with an Essay on Comic Painting* (1788), em que o autor retoma e adapta os preceitos de Le Brun, no que respeita ao desenho caricatural, estabelecendo os princípios a seguir na sua execução.

A escolha deste método justifica-se pelas características físicas e humorísticas das personagens criadas por Amadeo, muito próximas de uma linha mais “clássica”, em que a fisionomia é categoricamente pensada e intervém de forma direta como agente causador do cómico.

Segundo Grose, o desenho da figura deve iniciar-se pelo rosto. Segue-se a linha delineadora do perfil, podendo estes serem classificados de angulares, retos, convexos, côncavos, retos convexos, convexos côncavos e côncavos convexos. Os três últimos casos enunciados são denominados perfis mistos e, como tal, deve mencionar-se, primeiramente, a linha da parte superior da cabeça e só, depois, a parte inferior³³⁸.

Após o perfil, segue-se o nariz, um dos pormenores tipicamente exagerados, a boca, o queixo e, por último, os olhos e as sobrancelhas. Os narizes podem ser agudos, aquilinos ou romanos, bicos de papagaio, em forma de cogumelo, retos ou gregos, retorcidos, mistos ou quebrados. Em termos de tamanho, serão sempre grandes ou pequenos³³⁹. Para o formato da boca, o autor encontra quatro grandes distinções: a boca com lábio inferior proeminente, a boca com lábios grossos, a boca de tubarão e a caixa

³³⁶ É possível associar cronologicamente este acontecimento à aproximação a Amedeo Modigliani, seu homónimo, cujo nome poderá ter parecido a Amadeo de carácter mais internacional e artístico, razão por que optara pela alteração parcial do seu próprio nome.

³³⁷ GROSE, Francis. *Principios de la caricatura. Seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica. Estudio introductorio y traducción de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski*. Buenos Aires: Katz editores, 2011, pp. 68-69.

³³⁸ Cf. *Idem, Ibidem*, p. 78.

³³⁹ Cf. *Idem, Ibidem*, pp. 78-79.

de dentes. Em relação aos tipos de queixo podemos categorizá-lo em quebra-nozes, convexo saliente, convexo encaixado, côncavo saliente, duplo e em forma de pepino³⁴⁰.

Os olhos apresentam três posicionamentos diferentes: o primeiro provém do traçado de uma linha reta, que passa pela pupila e pelos cantos dos olhos; o segundo consiste no desenho de duas linhas retas oblíquas sobre as pupilas, que se intercetam no espaço livre entre as sobrancelhas formando um ângulo; o terceiro repete o mesmo procedimento que o segundo caso, mas agora as linhas formam o ângulo sobre o nariz. A distância entre os olhos é do tamanho de um olho, considerando-se esta maior ou menor em função do carácter distintivo que se queira aplicar à figura. Para expressar bem particularidades dos olhos, deve representar-se a cabeça de frente. Se, pelo contrário, queremos mostrar traços distintivos como a testa, o nariz e o queixo, então, optamos por uma representação perfilada³⁴¹. Também a espessura, distância e forma das sobrancelhas se mostram fundamentais para o grau de comicidade que se pretende atingir. Para Grose, tanto as sobrancelhas como a boca podem ter uma interpretação iconográfica. A boca aberta e as sobrancelhas elevadas são sinais de assombro e terror. O lábio inferior avançado e as sobrancelhas juntas expressam cólera. Já os ângulos da boca erguidos expressão o riso. Quando apontados para baixo, mostram tristeza e dor³⁴².

A significação de cada caricatura enquanto mecanismo gerador do cómico será interpretada à luz de duas teorias lançadas logo no início do século XX: *O Riso*³⁴³ de Bergson e *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*³⁴⁴ de Freud.

³⁴⁰ Cf. *Idem, Ibidem*, pp. 79-80.

³⁴¹ Cf. *Idem, Ibidem*, pp. 80-82.

³⁴² Cf. *Idem, Ibidem*, p. 81.

³⁴³ BERGSON, Henri. *Le Rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Félix Alcan, 1900. Na nossa abordagem, recorreremos, igualmente, à análise que Paulo Morgado realiza à obra de Bergson. MORGADO, Paulo. *O Riso em Bergson: Mecanismos do Cómico*. Lisboa: Verbo, 2011.

³⁴⁴ A obra em questão foi lançada, pela primeira vez, em 1905, em alemão, com o título *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Embora a tradução francesa do texto, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, só seja publicada em 1930, em Paris, 12 anos depois da morte de Amadeo, pela proximidade que este tinha a artistas estrangeiros, sobretudo a partir de 1908, é perfeitamente possível que tenha tido conhecimento da teoria de Freud durante o período que esteve em Paris e se dedicou à caricatura (1906-1910).

No que concerne à primeira, é conhecido o particular interesse de Amadeo pelas teorias bergsonianas, expresso no Capítulo 3 da Parte I da nossa tese. A relação que estabelecemos entre a obra humorística do artista e *O Riso* encontra fundamento na vontade voraz demonstrada por Amadeo em conhecer os fundamentos da modernidade. Ainda a projetar o seu futuro, o artista revela ao amigo Manuel Laranjeira, em 1907, ano da publicação do exemplar de *Évolution Creatrice* que possui, “(...) *eu podia perfeitamente deixar a arquitectura, e – caso singular – seria para mim grande tortura deixar as caricaturas.*”³⁴⁵. Assim, preso à prática da caricatura como estava e utilizando as pesquisas bibliográficas como alicerce à formulação dos seus conceitos estéticos, como sabemos que fazia, consideramos que, se Amadeo não teve conhecimento desta obra, então as interpretações que fizera dos escritos de Bergson a que teve acesso e a sua percepção de modernidade levam-no a práticas caricaturais muito próximas das linhas de pensamento Bergsonianas. Segundo o filósofo, são sete os mecanismos geradores do riso: a analogia, a transposição, a ambiguidade, o absurdo, o contraste, a surpresa e a caricatura. Detenhamos a nossa atenção no último dos mecanismos. Encarando o riso como uma punição social para os “vícios” (excentricidades, segundo Paulo Morgado³⁴⁶), que não são mais que “deformações da alma”, a caricatura é vista por Bergson como “*a arte (...) de captar este movimento por vezes imperceptível e de o tornar visível a todos os olhos, ampliando-o*”³⁴⁷.

É Morgado³⁴⁸ quem relaciona no seu estudo os “vícios” de Bergson com a obra de Freud³⁴⁹ sobre o cómico, encontrando no último a descrição das principais excentricidades dos humanos. Como tal, temos o obsceno, o agressivo, o cínico e o céptico.

³⁴⁵ Carta de Amadeo a Manuel Laranjeira, Janeiro de 1907. Espólio Margarida Ferreira in *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007.

³⁴⁶ Cf. MORGADO, Paulo. *O Riso em Bergson: Mecanismos do Cómico*. Lisboa: Verbo, 2011.

³⁴⁷ *Idem, Ibidem*, p. 250.

³⁴⁸ *Idem, Ibidem*, p. 251.

³⁴⁹ O estudo de ambas e a sua aplicação à obra de Amadeo permite, além disso, uma compreensão do posicionamento do humor do artista num quadro moderno, visto que se trata de duas teorias contemporâneas. FREUD, Sigmund. *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Gallimard: Folio, 1992.

O obsceno³⁵⁰, possuindo um carácter fortemente sexual e prevaricador, e o agressivo³⁵¹ ou hostil, que tanto na linguagem anedótica como na caricatura se traduz num insulto ou sátira, estão entre os instintos animais do Homem. Em contrapartida, o cínico³⁵², relacionável com a mentira, e o céptico³⁵³, o descrente, podem enquadrar-se numa vertente mais política.

O exagero dessas excentricidades vem reforçar o potencial cómico de uma figura ou narrativa. Como revela Morgado, *“à semelhança do que acontece com o caricaturista que sabe exatamente como aplicar um trejeito risível, torna mais patentes as deformações que irão desencadear o tal movimento corretivo que se concretiza através do riso.”*³⁵⁴. O mesmo autor, baseando-se em Bergson, divide o exagero em “vertente pessoal” (que o filósofo nomeia como “o cómico de carácter”³⁵⁵) e “vertente factual” (“trapalhadas” que se sucedem em efeito “bola de neve”³⁵⁶).

Na vertente pessoal, o processo de criação de uma personagem cómica deve recorrer à vaidade como principal defeito. Sendo o contrário da modéstia, quando exagerada, esta falha de conduta moral tende para o cómico. Assim, a figura deve ser

*“profunda, para fornecer à comédia um alimento durável, mas ao mesmo tempo superficial, para ficar ao nível do tom da comédia, invisível para aquele que o possui, mas visível para todos os outros para que possa provocar o riso universal, cheia de tolerância para consigo mesma, para que possa espelhar sem escrúpulos (...)”*³⁵⁷

³⁵⁰ *Idem, Ibidem*, p. 188.

³⁵¹ *Idem, Ibidem*.

³⁵² *Idem, Ibidem*, 216

³⁵³ *Idem, Ibidem*, 218.

³⁵⁴ MORGADO, Paulo. *O Riso em Bergson: Mecanismos do Cómico*. Lisboa: Verbo, 2011, *Op. cit.*, p. 279.

³⁵⁵ *Idem, Ibidem*, pp. 279-282.

³⁵⁶ *Idem, Ibidem*, pp. 282-283.

³⁵⁷ *Idem, Ibidem*, p. 279.

Chamamos a atenção do leitor para o facto de nesta conjetura criada por Bergson “pessoal” evocar qualquer ser humano com defeitos e vícios reprováveis pela sociedade. Não se trata do retrato dos defeitos de um individuo específico, mas da representação de “caráteres cómicos”³⁵⁸ gerais, que não aludem a nenhuma personalidade em concreto. Nessa medida, podemos considerá-las caricaturas impessoais. As palavras de Cristiano Cruz, em entrevista ao jornal *A Capital*, confirmam indiretamente a implementação da teoria de Bergson sobre o riso na prática caricatural internacional. Avaliando o desenho humorístico moderno nestes termos, o artista refere:

“(...) em Portugal não se sabe o que é a caricatura. O nosso público só procura n’este género artístico o prazer de conhecer as figuras, ver as lunetas do Sr. Brito Camacho; para elle só existe, portanto, a caricatura pessoal, política, dentro da qual, segundo a minha humilde opinião, um artista já não pode, hoje, revelar grandes faculdades. (...) Depois de Bordallo ninguém fez nada na caricatura política que mereça menção: e embora a ella se dediquem muitos (...) E aos quais, note, eu não penso negar talento, mas ao examinar uma página dos jornais humorísticos actuaes eu vejo sempre uma página do António Maria apenas virada do avesso... são as clássicas quedas ministoriaes... do cimo de grandes escadas, os remendos nas botas orçamentaes, o Zé Povinho assaltado pelo cão do deficit e as tetas da grande porca, hoje substituídas pelos magnânicos seios da nossa Mariana... Dir-me-ão que d’outra forma os jornaes de caricaturas se não venderiam: mas eu posso responder-lhes que o artista só não deve nunca sujeitar ao gosto do público; que antes se lhe deve impor levando-o, embora lentamente, ao gosto da boa caricatura: para o que deve primeiramente perder a preocupação dos deréizinhos. A caricatura impessoal, a única que lá fóra tem feito grandes artistas, não é conhecida em Portugal. O irritante e perspicaz quem é, acompanhando sempre a vista d’um desenho impessoal, na esperança de ver surgir as convencionais figuras dos nossos estadistas, é um syntoma da mania política do nosso público. É preciso fazer-lhe desviar a atenção para a caricatura

³⁵⁸ Cf. BERGSON, Henri. *Le Rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Félix Alcan, 1900.

social, para a caricatura de costumes, enfim, para a verdadeira caricatura: a impessoal. Um caricaturista deve ser sempre um romancista do traço, deve pôr as suas faculdades ao serviço da ideia e não ser um auctor de sueltos políticos, assumpto este que se deve deixar para os partidários, as mais das vezes facciosos por profissão. Caricatura política só a de Bordallo.”³⁵⁹

Portanto, em Portugal, no entender dos “novos” representados por Cristiano Cruz, a mudança estrutural na caricatura deveria começar pela alteração temática. A “ultrapassada” caricatura exclusivamente política, firme em personagens-tipo, deveria dar lugar a uma caricatura impessoal, diz o artista, mais livre e socialmente educativa. Como observa Rita Correia, “*trata-se, sem dúvida, de uma forma de humor mais elaborada, na medida em que não é imediata, nem óbvia. Exige mais do artista, mas também reclama mais do leitor (...)*”³⁶⁰. E aqui integramos novamente o alcance psicológico do cómico, segundo Freud. Para o psicanalista, o riso que advém de uma situação cômica funciona como um mecanismo de autoconhecimento e autoformação necessárias ao eu. Por isso, não admira que a caricatura tenha constituído o percurso iniciático de Amadeo nas artes, quando ainda avaliava o universo moderno.

Atentos a estas novas conceções, que se dão na viragem do século, relativamente à caricatura, e conscientes que elas intervieram no processo de criação dos valores estéticos de Amadeo, subdividiremos a nossa análise em “caricatura social”, “caricatura de profissionais” e “caricatura pessoal”, como anteriormente se referiu.

³⁵⁹ A *Capital*, Lisboa, 15 de Agosto de 1912.

³⁶⁰ “Os Salões dos Humoristas Portugueses em Lisboa. 1912-1913-1920. Impacto na imprensa da época”. Mostra bibliográfica promovida pela Hemeroteca Municipal de Lisboa, Serviço de Atividades Culturais e Educativas, Maio e Junho de 2012.

1.3 Análise

1.3.1 Caricatura social

Na sua aceção tradicional, o conceito de sátira está intimamente ligado à crítica de uma sociedade, instituição ou pessoa individual. Em Portugal, Bordalo Pinheiro fora, como refere Osvaldo de Sousa, “*o orientador de um novo estilo de sátira como opinião*”³⁶¹. E este novo estilo mais ousado, arrojado e irónico de fazer humor viria a seduzir as novas gerações de artistas nascidas no último quartel do século XIX, que reconheciam a modernidade na estética do mestre.

Como não poderia deixar de ser, os primeiros desenhos humorísticos de Amadeo, rabiscados a lápis de carvão nos seus livros escolares, vão seguir a tendência da época para a sátira. Apesar de serem esboços simples, constituídos por linhas modeladoras, sem preenchimento e sem cor, estes demonstram já algumas preocupações relativamente ao formalismo e conteúdo caricatural. Em termos compositivos, essas preocupações prendem-se logicamente com o exagero das características fisionómicas (requisito principal da caricatura), em especial do nariz, e com a distribuição espacial dos representados, com recurso à ilusão de perspetiva. Em termos de significação, é notável a tentativa de inserção numa tipologia (social, política, cultural, religiosa), além de uma concertação com os eventos da época. Observemos dois exemplos concretos.

No livro liceal de alemão, Amadeo representa os “poetas decadentes” (figura 7), como o próprio anuncia em palavras. Neste desenho a conceção espacial é muito interessante pois Amadeo dispõe um conjunto de caras perfiladas, de cima para baixo, ao longo da linha de encadernação do livro, nas quais ensaia diferentes tipologias de perfis, narizes, bocas, queixos ou adereços como barbas, bigodes ou chapéus. Estas cabeças são encimadas e enquadradas pela figura de Eça de Queirós, de perfil angular, com os olhos

³⁶¹ SOUSA, Osvaldo de. *R. Bordalo Pinheiro: uma nova forma de estar no humor* - CITI, visualizado em 25 de Dezembro de 2017 in www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/caricatura/bordalo_pinheiro/sousa.html.

e o nariz dispostos na mesma linha vertical. Possui também sobrancelhas lineares retas, bigode, um lábio inferior proeminente. Está representado de corpo inteiro, ligeiramente arqueado para a frente. Segura uma cartola, onde se inscreve uma figurinha de braço esticado, uma das suas personagens talvez. Imediatamente à frente, dois homens, de perfil, são delineados com maior detalhe: o superior parece ser a pormenorização do busto de Eça dadas as semelhanças com a figura em corpo inteiro; o segundo, pelo chapéu e casaco de golas subidas, um militar, descontextualizado do restante desenho. Como podemos observar na Parte I da nossa tese, Amadeo possui na sua biblioteca muitas obras literárias da Geração de 70. Ao colocar Eça como figura cimeira e mais individualizada, parece querer dar-lhe destaque, talvez mesmo homenageá-lo. O que nos permite relacionar contextualmente esta caricatura com o ano de 1900, ano da morte do escritor.

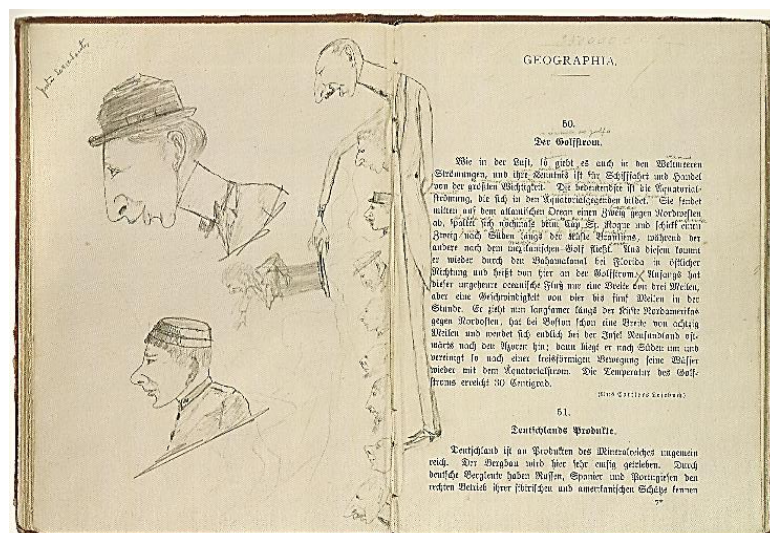


Figura 7. Amadeo de Souza-Cardoso. *Manual de Alemão*. Espólio da família Souza-Cardoso. Caricatura observada no *Catálogo Raisonné Fotobiografia*, CAM-FCG, 2007.

Nas páginas de um outro manual (figura 8), datado pelo artista de 1902, um cortejo de jesuítas (conforme indicação escrita do próprio Amadeo) dispõe-se em perspetiva, frente a frente, ladeando um caminho que desemboca numa estrutura semelhante a um altar, iluminado por velas. Em atitude de autoridade, pelo dedo colocado em riste, apenas

os seus narizes são alvo de deturpações, aparecendo demasiado pontiagudos, retorcidos ou achatados. Trata-se de uma caricatura simultaneamente religiosa e política, sobre um assunto que vinha marcando a ordem do dia: a legalização³⁶² do regresso ao país das ordens religiosas³⁶³ que se dedicassem à educação ou à assistência, em 1901.



Figura 8. Amadeo de Souza-Cardoso. *Manual escolar* (1902). Espólio da família Souza-Cardoso. Caricatura observada no *Catálogo Raisonné Fotobiografia*, CAM-FCG, 2007.

Entre os anos de 1905 e 1906, Amadeo é já um jovem de 17 anos, ávido em absorver tudo o que respeita ao universo intelectual e artístico modernos tanto na capital, onde estudava desenho, como a norte, em Manhufe, onde tinha residência ou em Espinho, onde passava férias e frequentemente se reunia com pensadores que avaliavam continuamente os tempos, a sociedade, as inovações e os retrocessos das mais variadas áreas do saber, tais como Manuel Laranjeira, Ramiro Mourão, Francisco Pousada, António Carneiro e Pedro Blanco. Por isso, é natural que Amadeo tenha, por um lado,

³⁶² Decreto de 18 de Abril de 1901, de Hintze Ribeiro.

³⁶³ Contam-se entre elas os Jesuítas, os Franciscanos, os Beneditinos, os Dominicanos, os Padres do Espírito Santo, os Irmãos de São João, os Irmãozinhos dos Pobres, os Salesianos, os Lazaristas, os Missionários Filhos do Coração de Maria, as Doroteias, as Irmãs de São José de Cluny, a Companhia de Santa Teresa de Jesus, o Instituto de Jesus Maria José, as Servitas de Nossa Senhora do Rosário, as Ursulinas, a Ordem do Carmo, a Congregação das Irmãs da Imaculada Conceição, entre outros.

melhorado o seu traço, que se torna mais seguro e personalizado e, por outro, desenvolvido o género social da caricatura. Destacamos entre essas obras dois postais ilustrados (um enviado à irmã Alice, outro a Manuel Laranjeira) e um desenho oferecido ao Professor Doutor Ressano Garcia.

Como bom observador e profundo conhecedor da realidade social do Porto e de Lisboa que era, o artista toma as elites de ambas as cidades como tema da sua crítica, num postal ilustrado que envia à irmã Alice, a 2 de Fevereiro de 1905 (figura 9).



Figura 9. Amadeo de Souza-Cardoso. *Bilhete-postal enviado à irmã Alice* (1905). Caricatura observada no *Catálogo Raisonné Fotobiografia*, CAM-FCG, 2007.

No lado esquerdo da representação, com o título “Porto”, um homem vestido com um fato colorido passeia o seu cão, usando uma trela bastante comprida. Ao fundo, além das casas e de uma torre (Torre dos Clérigos) apressadamente insinuadas, como o próprio diz na parte superior do postal, surge uma mulher com roupas igualmente coloridas e simples e com as mãos apoiadas sobre a ilharga, segurando um cesto. Por baixo desta figura, a inscrição “Elite” elucida-nos sobre o que pensa Amadeo da elite portuense: um grupo que, apesar de cidadão, apresenta ainda diversas características rurais. Em contrapartida, no quadro da direita, intitulado “Lisboa”, o artista cria novamente as figuras de uma senhora e de um homem, mas agora elegantemente vestidos e demasiadamente

adereçados, sobretudo a senhora, que possui um enorme chapéu, uma grande echarpe sobre o pescoço e, ainda, um guarda-sol. O carácter humorístico deste bloco fixa-se na mulher excessivamente inclina para a frente, a fazer lembrar uma ave de peito inchado. Esta segura uma trela que prende dois minúsculos cães, cujas características físicas nos lembram raposas. Os animais instigam-se perante a presença de uma galinha com os seus pintos, tomando feições ameaçadoras.

Nesta caricatura, Amadeo critica não só a vaidade, como a ociosidade da elite burguesa de Lisboa, descrevendo-a em carta ao amigo Manuel Laranjeira, o que nos é permitido inferir das palavras em resposta que o médico lhe dirige: “*A impressão que a futilíssima vida lisboeta lhe está causando a você é a impressão que ela causa a todos aqueles que com um pouco de saúde para lá foram empurrados*”³⁶⁴.

Tal como acontecia nos primeiros desenhos, neste postal há um certo cuidado em transmitir impressões de perspectiva. No primeiro caso, o homem é colocado num plano mais avançado. Este plano liga-se ao intermédio por meio da corda ou trela e dele fazem parte o cão e a mulher colocada de costas. Ao fundo estão as casas, de traçado irregular. No segundo caso, são a mulher e os animais que são colocados em destaque, sendo o espaço mais amplo até à figura masculina de fundo e à estrutura ajardinada pintada a verde. O traço curto, irregular e apressado que o artista utiliza quer no delineamento das personagens e das casas, quer na conceção do espaço, cria simultaneamente a sensação de tridimensionalidades, texturas e, principalmente, movimento; ao paço que a cor é responsável pela percepção de volumes.

O que parece mais inovador nesta caricatura é o posicionamento exagerado e quase ridículo dos corpos do homem da esquerda e da mulher da direita. Apesar de Amadeo declarar que são “*caricaturas feitas em alguns instantes e, por isso, sem graça*”,

³⁶⁴ Carta enviada por Manuel Laranjeira a Amadeo, Espinho, 8 de novembro de 1905. SILVA, Orlando da. *Manuel Laranjeira, 1877 – 1912: vivências e imagens de uma época*. Santa Maria da Feira: Edição do Autor, 1992, p. 224.

o modo irónico como desenha essas personagens contraria as suas palavras, conseguindo que elas persuadam o riso.

No segundo postal (figura 10), enviado ao amigo Laranjeira, Amadeo continua a apresentar críticas à sociedade burguesa. Desta vez o alvo do seu ataque são os frequentadores da estância balnear de Espinho cujos excessos satiriza através da representação de uma mulher com corpo de arara. Lembrando a senhora do postal anterior, Amadeo introduz mudanças compositivas que aumentam inequivocamente o alcance humorístico da figura: mantém o grande chapéu como símbolo de extravagância e vaidade; atribui feições mais desproporcionadas, como um perfil convexo, um grande e aquilino nariz, bochechas mais volumosas e arredondadas, uns lábios finos e cerrados e um queixo duplo; o corpo inclinado e o peito inchado que lembrava uma ave deixa de ser uma simples sugestão, passando agora a constituir-se de penas, asas, e patas. “A Ave-do-paráiso vulgo Arara Balnear”, como lhe chama Amadeo, é a personificação de uma sociedade ociosa e caricata, que se pavoneia, no verão, por Espinho. A reforçar o carácter trocista da figura, Amadeo acrescenta os versos “Aqui me tens tu, meu amor, / E bem deves concordar / Que para ser eu em pessoa / Só me faltava... cantar / Tua / Arara Balnear”, como se a própria se tivesse autorretratado. Em termos de plasticidade, é de salientar que usando em exclusivo tinta-da-china preta, aplicada com um traço mais firme relativamente ao desenho anterior, Amadeo consegue construir uma figura muito mais cómica que a precedente. Os contrastes claro-escuro, bem como as texturas e os volumes, são dados pela sobreposição e emaranhamento de riscos ou, pelo contrário, pelo seu maior espaçamento ou simples delineamento.



Figura 10. Amadeo de Souza-Cardoso. *A Ave do Paraíso* (vulgo *Arara Balnear*). Bilhete-postal enviado à irmã Alice (1905). Observado no *Catálogo Raisonné Fotobiografia*, CAM-FCG, 2007.

Tal como refere Laranjeira em carta a Amadeo, o postal é alvo de grande “ruído”, criando “*boatos extraordinários*” em volta dele: “*houve quem atribuisse os versos ao Lopes (um brasileiro estúpido como um tamanco de Castro-Laboreiro (...))*”, “*quem afirmasse que foram as cousas do próprio pai da própria ave paradisíaca para afastar o importuno Romeu*”, “*quem se indignasse*” e “*quem se risse*”.³⁶⁵ É, sem dúvida, uma das caricaturas de Amadeo mais bem conseguidas, uma vez que quem a viu, à época, conseguiu captar e reconhecer o valor cómico que o artista atribuiu à figura.

Em “*As fidalgas pobres*” (figura 11), Amadeo ensaia o desenho satírico de propósito moralizante. Na frente, duas mulheres, colocadas lado a lado, trajam de negro, usando cada qual uma echarpe (amarelo-torrado a primeira, violeta e branco axadrezado a segunda). Segue-as, ligeiramente recuada e fitando o observador, a terceira mulher, de

³⁶⁵ Carta enviada por Manuel Laranjeira a Amadeo, Espinho, 19 de Outubro de 1905. *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007, pp. 284-285.

estatura mais baixa, que traça um vestido castanho, um lenço preto cobrindo a cabeça e uma echarpe verde-seco. Cada uma traz consigo um leque como adereço.

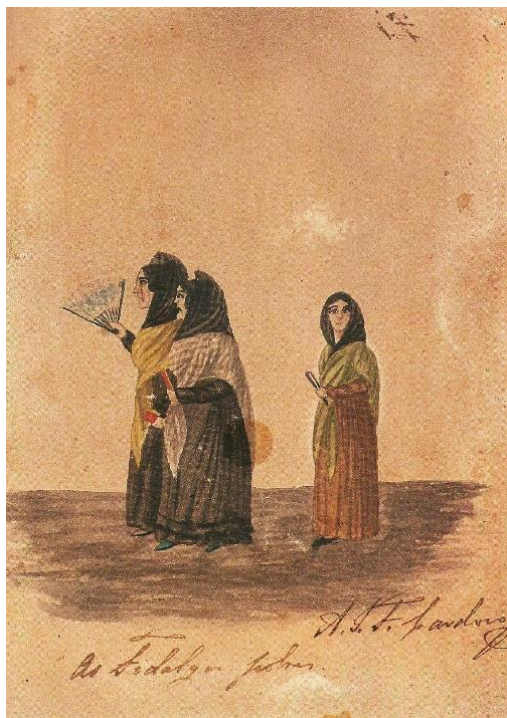


Figura 11. Amadeo de Souza-Cardoso. *As fidalgas pobres* (1905). Aguarela sobre papel, 14 cm x 10 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

Apesar de serem fidalgas estas mulheres assemelham-se a plebeias, pela sua falta de elegância e pela simplicidade das suas roupas. Não há exageros de traços fisionómicos, antes pelo contrário, trata-se de um desenho extremamente pormenorizado e académico em que podemos identificar uma perfeita conceção do rosto e dos corpos das personagens e, particularmente, da agitação dos tecidos com as suas ondulações e dobras. Assim, o movimento nesta caricatura nasce da colocação das personagens em marcha e do ondeamento provocado pelas suas vestes. A cor subordina-se ao traço preenchendo-o, de modo a introduzir a impressão de volumes, texturas e tridimensionalidades. O mais curioso nesta caricatura é o facto de ele criticar não as personagens representadas mas “os outros”, isto é, uma sociedade pretensiosa que julga que a um título deve corresponder

uma determinada postura social. Por outras palavras, Amadeo quer mostrar que, apesar das dificuldades financeiras, os códigos morais que regem um determinado grupo social prevalecem sobre a mera aparência. Por isso, expõe estas mulheres pobres que, contudo, não perderam a dignidade e decoro que deveria caracterizar a classe social a que pertencem por nascimento.

Ao contrário do que acontece com a classe nobre da sociedade, a que crê pertencer, Amadeo despreza a burguesia, expressando-o principalmente em cartas à mãe.

“Que importa as aparências sociaes, as convenções, a burguesia? – Oh! Desdém sublime!”³⁶⁶

“Sim, porque a arte é a única forma de vida superior, só para certos espíritos, inacessível à burguesia. A mamã sabe o que é a burguesia? Sabe, sim. É a geral sociedade, essa que vive animalmente, isto é, aquela em que os sentimentos animaes são tudo e os espirituas nada. É uma sociedade de alma animal. Há também bons burgueses, porque a alma animal também pode ser altamente virtuosa, mas nunca superior.”³⁶⁷

O bom burguês, “Le bon bourgeois” (figura 12), de que fala é caricaturado como uma figura bem vestida, mas obesa e sem rosto, isto porque a imensa cartola que usa lhe cobre quase toda a cara, à exceção das carnudas bochechas, limitadas por uma farta e estranha barba.

³⁶⁶ Carta enviada à mãe, Paris, 1908. *Idem, Ibidem*, p. 85.

³⁶⁷ *Idem, Ibidem*, p. 89.

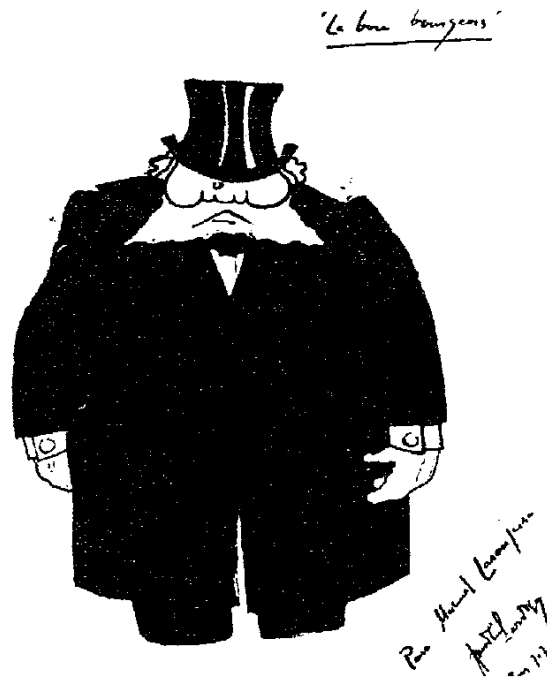


Figura 12. Amadeo de Souza-Cardoso. *Le bon bourgeois* (1907). Reprodução de caricatura publicada na obra SOUSA, Osvaldo Macedo de (1998). *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*. Col. Na Monarquia 1847/1910. Vol. I. Lisboa: Humorgrafe: S.E.C.S., p. 485.

A técnica escolhida é a tinta-da-china, aplicada em contrastes de claro/escuro. Tanto os exageros fisionómicos, que provêm da falta de senso a comer, como a ausência de olhos, “espelhos da alma”, símbolo de interioridade, servem para expressar esta animalidade que Amadeo atribui aos burgueses em geral e que Freud também refere. Deste modo, o artista introduz a sua caricatura social no âmbito do estereótipo, dando-lhe continuidade numa série que analisamos de seguida.

Reproduzida no semanário *Ilustração Popular*, a caricatura “Um parisiense” (figura 13) é assinalada por Laranjeira como “*Magnífica! Como técnica, mais larga, mais à vontade, mais fácil, mais espontânea (...)*”³⁶⁸.

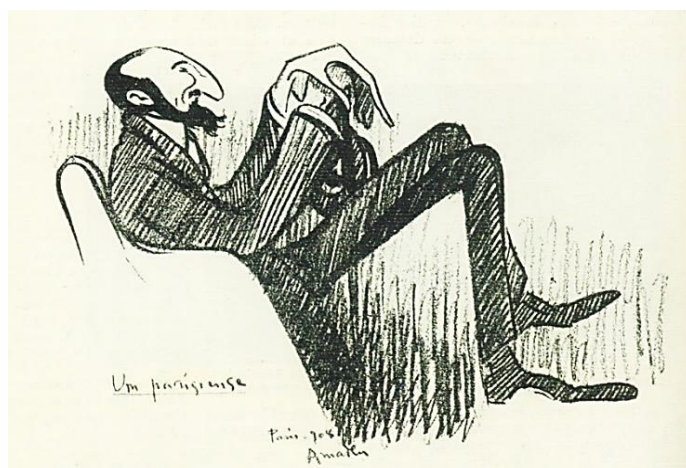


Figura 13. Amadeo de Souza-Cardoso. *Um parisiense* (1908). Caricatura publicada em *Ilustração Popular: Semanário de vulgarização artística, litteraria e scientifica*, Porto, 1.º Ano, n.º 6, 1.ª série (6 Dez. 1908), p. 8.

Amadeo compõe esta personagem a partir de traços físicos exagerados: perfil convexo, olhos pequenos e encimados por uma sobancelha arqueada, nariz e mãos desproporcionadamente grandes, queixo côncavo saliente, pouco cabelo, barba farta, pernas finas. Mas, apesar de todos esses defeitos e ao contrário do burguês anterior, esta personagem transmite uma atitude de elegância, seja pelo modo como está disposta (sentada, de pernas cruzadas), seja pelos adereços que possui: fato escuro, camisa clara, gravata, bengala. Aqui o estereótipo fixa-se na figura do homem da Cidade-Luz, visto pelo olhar do estrangeiro.

É possível estabelecer algumas analogias formais entre este desenho humorístico e um outro intitulado “Homem Sentado” (figura 14), embora a simbologia de ambas as

³⁶⁸ Carta enviada por Manuel Laranjeira a Amadeo, Espinho, 6 de dezembro de 1908. SILVA, Orlando da. *Manuel Laranjeira, 1877 – 1912: vivências e imagens de uma época*, Santa Maria da Feira: Edição do Autor, 1992, p. 342.

figuras seja inversa. Enquanto, no primeiro caso, são evidenciadas, como vimos, a elegância e a pose do parisiense, no segundo observamos a degradação dessa condição. Isto quer dizer que, apesar de continuarmos a ter a figura de um homem com características semelhantes ao anterior (tais como, a posição sentada, o nariz grande e agudo, barba, queixo côncavo saliente, pernas magras), ele vai diferir na curvatura das costas, nos sapatos rotos e na bengala rude que mais parece um bastão. O olhar vago e semicerrado completa a aura de vulnerabilidade do homem. Por isso, podemos afirmar que esta caricatura constitui o contraponto entre as figuras masculinas desta sociedade: o parisiense próspero e elegante, muito divulgado na Europa e nos Estados Unidos, e o parisiense pobre e menos elegante que, a muito custo, sobrevive nesta cidade e que só os que lá habitam conhecem.

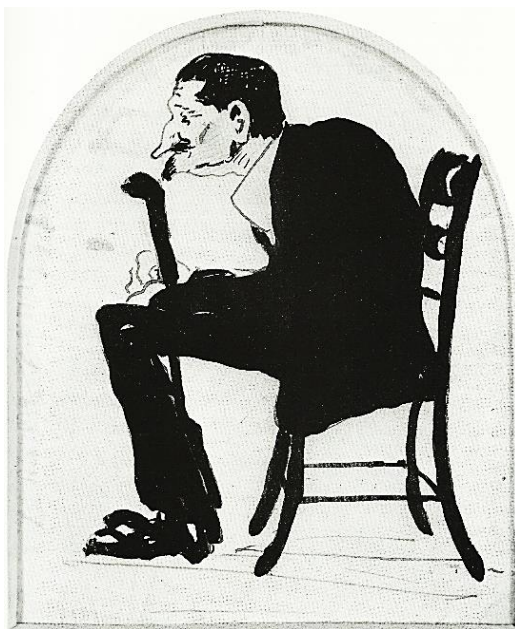


Figura 14. Amadeo de Souza-Cardoso. *Homem Sentado* (S/d). Tinta-da-china sobre papel, 13,5 cm x 12,5 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

Como modelos femininos, inseridos na mesma temática do estereótipo, Amadeo apresenta-nos “Sauvant de la catastrophe le fruit de ses entrailles” (figura 15) e “Senhora de chapéu” (figura 18), dois desenhos extremamente cómicos, denunciando a exuberância e, muitas vezes, excesso de vaidade das damas da sociedade burguesa parisiense.

A primeira destas caricaturas é concebida a grafite, num traçado rápido e impreciso, sendo dado maior realce à figura em primeiro plano e menos ao cenário de fundo, onde percecionamos os contornos gerais de vários edifícios. De perfil, como aliás Amadeo demonstra preferir representar as suas figuras cómicas, uma senhora ativa e elegante – pela cabeça levantada e olhar de soslaio e pelos adereços que possui, tais como chapéu adornado com uma enorme pluma, o vestido comprido e os sapatos de salto alto – está sentada no chão e com as pernas afastadas como se tivesse caído, ao mesmo tempo que segura um minúsculo cão. E se por si só uma queda já provoca o riso, Amadeo vai tornar a cena ainda mais caricata ao legendá-la com a frase “Sauvant de la catastrophe le fruit de ses entrailles”. Assim, vemos a senhora a salvar da catástrofe, da queda que sofre entenda-se, “o fruto das suas entranhas”, isto é, o seu cãozinho. A crítica, apesar de leve e divertida, prende-se com a perceção da existência de sentimentos cada vez mais ligados a aspetos materiais, em detrimento dos espirituais, a tal “alma animal” de que falava o pintor a sua mãe, e que encontra eco em Freud³⁶⁹.

³⁶⁹ Cf. FREUD, Sigmund. *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Gallimard: Folio, 1992.

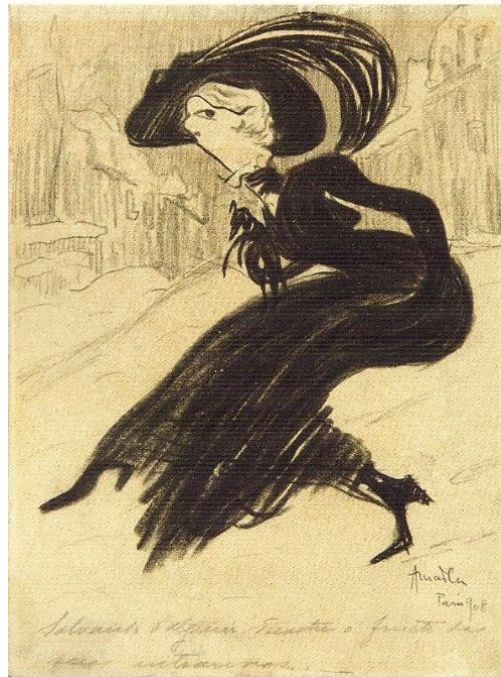


Figura 15. Amadeo de Souza-Cardoso. *Sauvant de la catastrophe le fruit de ses entrailles* (1908). Lápis de cor e grafite sobre papel, 18 cm x 13,5 cm. Caricatura observada no Catálogo *Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918*, Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016.

Chamamos a atenção para a proximidade que esta figura aparenta ter, em termos formais, com as gravuras realizadas por Lautrec. Representando preferencialmente mulheres e explorando o carácter sexual destas figuras, o pintor manipula as suas formas corporais, contorcendo-as ou fletindo-as, segundo um traçado de linhas coloridas e perceptíveis. O mesmo acontece com a figura de Amadeo. Para além de utilizar um modelo feminino, tal como o francês, o traçado visível só difere na ausência de colorido, mantendo-se a modelação corporal e os adereços ostensivos. As obras que parecem ter inspirado Amadeo são concretamente as gravuras promocionais dos espetáculos de Jane Avril, uma bailarina de *Can-Can* (figuras 16 e 17).



Figura 16. Henri de Toulouse-Lautrec. *Jane Avril* (1899). Litografia, impressa em cores, 22 cm x 14 cm. MoMA, Nova Iorque.

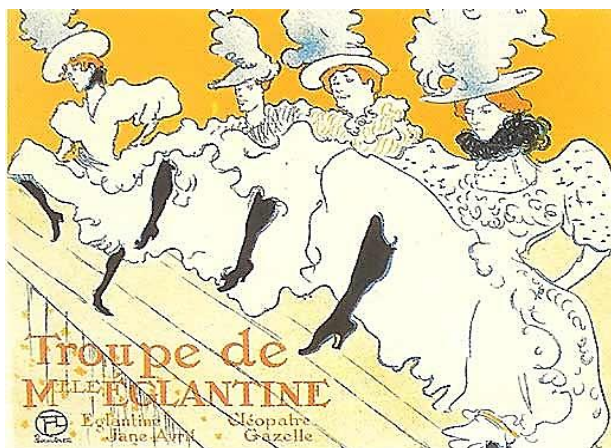


Figura 17. Henri de Toulouse-Lautrec. *La Troupe de Mademoiselle Eglantine* (1895). Litografia, impressa em cores, 62,1 cm x 80 cm. MET, Nova Iorque.

“Senhora de chapéu” (figura 18) segue a mesma lógica de exagerada ostentação da caricatura anterior, reforçando a imagem estereotipada que as mulheres da sociedade parisiense tinham na época.

Agora, Amadeo já não cria um enredo como anteriormente, apenas nos dá a sua visão cómica do modelo. Projeta um grandioso chapéu de plumas e uma echarpe de peles caída pelos ombros que, por sua vez, sugere o corpo ausente da figura. Em termos cromáticos, o artista opta por contrastar o negro da tinta-da-china com o colorido e ondulado cabelo loiro e os desproporcionados lábios vermelhos, cuja pintura pouco uniforme e artificial transmite a ideia do *baton rouge* usado pelas senhoras. Os círculos colocados em torno dos olhos serão também marca desta maquilhagem excessiva e antinatural, concorrendo para a criação de uma imagem mental de rotatividade estrábica dos mesmos. O nariz é empinado e curto, o que daria à figura um ar arrogante, não fosse o queixo duplo e encaixado tornar o rosto mais redondo e ridículo. As jóias que cobrem o pescoço e orelha da mulher completam este quadro de vaidade, que Bergson indicara

como fundamental para interligar todos os restantes “defeitos” de uma personagem caricaturada³⁷⁰.



Figura 18. Amadeo de Souza-Cardoso. *Senhora de chapéu* (c. 1908-1910). Tinta-da-china e aguarela sobre papel, 17 cm x 12,5 cm. Caricatura observada no Catálogo *Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918*, Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016.

Chegámos, neste ponto da nossa análise, aos tipos sociais levados a cabo em 1908/1909, em que além de uma notável evolução no domínio do desenho satírico de forte referência simbolista e da mestria no emprego da técnica da tinta-da-china e da grafite (ambas em tons de negro), Amadeo ensaia uma caricatura onde intervêm mais personagens. Encontramos estas características em “Quem tudo quer... tudo perde” (figura 19), “Duas figuras femininas e homem dos jornais” (figura 20) e “A conquista” (figura 21).

³⁷⁰ Cf. MORGADO, Paulo. *O Riso em Bergson: Mecanismos do Cómico*. Lisboa: Verbo, 2011.

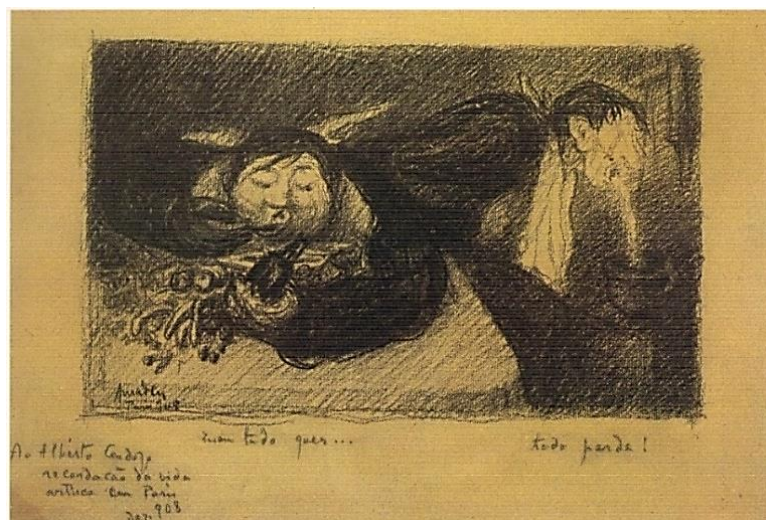


Figura 19. Amadeo de Souza-Cardoso. *Quem tudo quer... Tudo perde* (1908). Carvão sobre papel, 25,5 cm x 38,5 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

“Quem tudo quer... tudo perde!” (figura 19) trata-se de uma “*recordação da vida artística em Paris*” que Amadeo dedica a Alberto Cardoso. Sem evocar nenhuma personalidade concreta, o artista cria pela primeira vez um diálogo visual entre duas personagens com um forte carácter popular. À direita e em primeiro plano, coloca uma figura de guardanapo atado ao pescoço e braços e mãos a abarcarem toda a comida e bebida existente sobre a mesa. Por baixo desta figura, o artista põe como legenda parte do provérbio popular “Quem tudo quer...”. À esquerda e num plano mais recuado, um homem vomita, acrescentando o pintor o resto do provérbio “Tudo perde”. A dedicatória completa a mensagem da caricatura, ao aludir às recordações da vida artística em Paris, que envolveriam, pela certa, episódios e excessos como o retratado. O artista cria espacialidade em torno da área de desenho como se quisesse criar o efeito de moldura. A técnica escolhida é, como anunciamos, o carvão sobre papel, recorrendo aos contrastes de claro/escuro para salientar os pontos fulcrais, tais como a face e as ações de cada uma das personagens.



Figura 20. Amadeo de Souza-Cardoso. *Duas figuras femininas e homem dos jornais* (S/d). Grafite sobre papel, 21 cm x 13,7 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

Já a caricatura “Duas figuras femininas e homem dos jornais” (figura 20) apresenta um tratamento misto ao nível do desenho: mais naturalista e pormenorizado na construção das personagens que são as figuras centrais; mais livre e irregular na envolvente, composta de grandes edifícios e de uma rua larga, apresentada numa perspetiva vertical. O foco desta cena encontra-se nas duas mulheres de braços dados que passam por um vendedor de jornais e cujas feições díspares (perfil côncavo, nariz tipo “bico-de-papagaio”, lábio inferior proeminente, queixo em forma de pepino, olhos tristes) lhes suscitam o riso. A roupa simples e, sobretudo, o avental branco que ambas envergam dizem-nos que se trata de duas criadas. Ao contrário do vendedor, estas não apresentam qualquer característica fisionómica desproporcionada. A maneira evasiva como a da esquerda ri e a da direita parece comentar depreciativamente o aspeto do homem, juntamente com a cara envergonhada e a curvatura deste último, contribuem para aumentar o efeito crítico da representação. O cenário é típico de um *boulevard* parisiense, com os seus imensos prédios que o artista sugere com um traçado irregular, longo e

marcado. Observamos também, a existência de alguns figurantes em torno dos protagonistas, formulados segundo o mesmo desenho impreciso e sombreado.

Neste desenho, Amadeo censura o despeito e hostilidade que a maioria das pessoas tende a demonstrar por todos aqueles cuja aparência física não esteja em conformidade com a da restante sociedade. Freud distingue este tipo de defeito social como o “*que serve para cometer uma agressão, fazer uma sátira ou opor uma defesa*”³⁷¹. Já Bergson situa-o no contexto do insulto, explicando-o da seguinte forma: “*Tornando o nosso inimigo pequenino, baixo, desprezível, cómico, nós alcançamos, de soslaio, a satisfação de o termos dominado (...)*”³⁷²

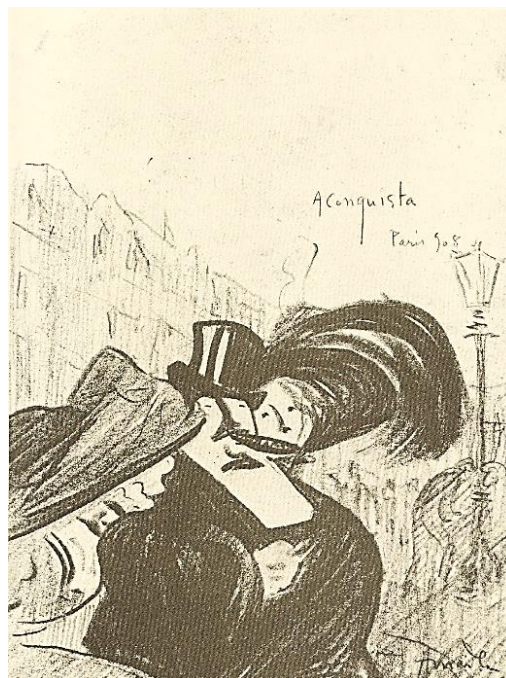


Figura 21. Amadeo de Souza-Cardoso. *A Conquista* (1908). Grafite sobre papel, 15,7 cm x 11,2 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

³⁷¹ *Idem, Ibidem*, p. 261

³⁷² *Idem, Ibidem*, p. 261.

Existe, em termos, cénicos proximidades entre este desenho e “A conquista” (figura 21). Mas, desta vez, não são figuras populares o alvo do humor de Amadeo. Marcado por um traçado mais escuro, um homem, elegantemente vestido, mas excessivamente gordo, passeia-se com duas senhoras. À semelhança das mulheres de “Sauvant de la catastrophe le fruit de ses entrailles” e “Caricatura de senhora”, apresentadas anteriormente, estas possuem também os grandes chapéus da moda, repletos de plumas, que o pintor preenche de forma irregular. O egocêntrico homem que fuma um charuto tê-las-á “conquistado”, como diz o título, exibindo-as vaidosamente como troféus. Amadeo ridicularizada a situação, colocando em evidência o modo como sentimentos puros e nobres que um homem deve nutrir por uma dama são facilmente substituídos pelo jogo de interesses que rege a sociedade volátil parisiense.

1.3.2 Caricatura de profissionais

A segunda tipologia que analisamos no âmbito do desenho humorístico social de Amadeo é a profissional. Com menos representatividade na obra do artista, esta categoria mostra-se, contudo, fundamental para melhor compreendermos o seu processo de progressão dentro do género caricatura.

Era frequente encontrar nos jornais satíricos parisienses alusões às mais diversas profissões, estando a política e o meio artístico em grande destaque. Políticos, soldados, polícias, escritores e atores e atrizes de espetáculos *music-hall* eram as personagens mais tratadas humoristicamente pelos inúmeros caricaturistas do início do século XX.

Amadeo não foi exceção. A personagem do teatro popular francês, *Pierrot*, adaptada da *Commedia dell’Arte* italiana, fascinara Amadeo desde muito cedo. Chamamos a atenção para duas portas de armário (figura 22), coloridas pelo artista, com a idade de dez anos. Na porta da esquerda, um *Pierrot* surge colocado em cima de um pequeno banco, a espreitar para dentro de uma gigantesca caixa de biscoitos. À direita, o mesmo *Pierrot* toca piano, colocado em cima de um pequeno estrado, para conseguir

chegar às teclas do instrumento musical. Além da evidente marca humorística, a precisão técnica quer da figura humana, e das suas vestes brancas decorado com pompons vermelhos, quer de toda a envolvência cénica são impressionantes para a idade do artista.

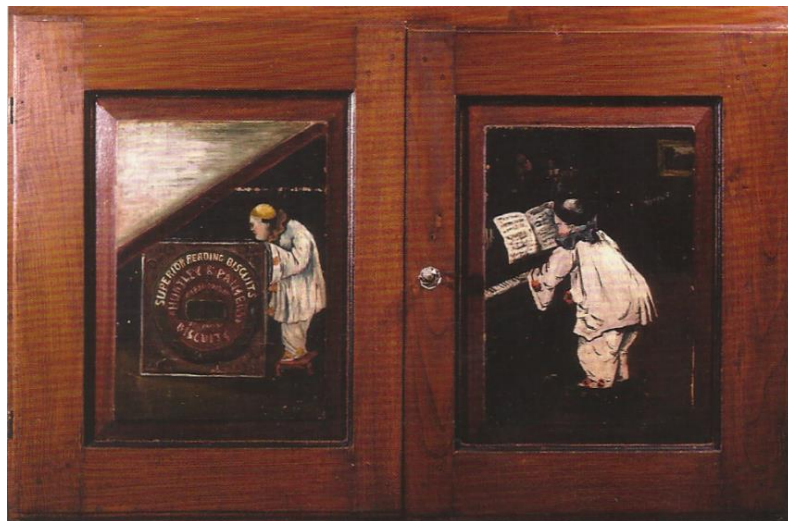


Figura 22. Amadeo de Souza-Cardoso. *Portas de armário da casa de Manhufe* (c. 1897). Óleo sobre madeira, 44 cm x 31 cm; 45 cm x 32 cm. *Coleção da família Souza-Cardoso. Pintura observada no Catálogo Raisonné Pintura*, CAM-FCG, 2008.

Mais tarde, entre o ano de 1906 e 1908 (informação concedida pela assinatura), Amadeo irá eleger novamente a figura do *Pierrot* (figura 23), retratando-a em tons suaves.



Figura 23. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (S/d). Aguarela, lápis de cor e grafite sobre papel, 26 cm x 33,5 cm. Caricatura observada no *Catálogo Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918*, Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016.

Roupas largas, em tons coral, decoradas com pompons vermelhos no lugar dos botões da camisa, gola, punhos e bainhas em rendilhado amarelo, barrete verde, corado por um guizo também amarelo. Todos estes elementos são concebidos de forma a criar volumes e texturas, sendo que se registam também preocupações com a perspetiva, razão pela qual o pintor preenche o espaço em que a personagem se insere. A sua expressão contrasta com os tons infantis com que Amadeo concebe a figura e o espaço, apresentando uma cara enrugada, sobrancelhas e olhos esbugalhados que descrevem linhas oblíquas retas que, por sua vez, originam um ângulo agudo sobre o nariz, torto e grande. O que a juntar à boca excessivamente aberta lhe confere um ar aterrador.

Na mão direita segura uma caneta de tamanho desproporcionado e o fio de um balão, cuja face foi desenhada com uma cara sorridente, colorida a lilás. Na lateral desta cara encontramos a palavra “caricaturas”. Na mão esquerda, um outro fio desemboca num balão amarelo e branco, onde também fora desenhada uma cara. Nesta, os olhos estão fechados, as sobrancelhas contraídas, os cantos da boca virados para baixo e o queixo elevado, características de uma expressão triste. “CARICTURAS”, escrito agora em maiúsculas, atravessa toda a superfície visível do balão, em formato curvilíneo.

Na globalidade, podemos interpretar este desenho de Amadeo como o esboço do que realmente é para si a caricatura: uma personagem mascarada, esculpida pelo traço da caneta do artista (que logicamente é maior que as figuras retratadas) e que pode evidenciar diversas formas faciais (contente, triste, assustador, cómico, introspetivo, desconfiado, etc.), descritas por inúmeras opções de cor, em função do alcance que o mesmo determinar.



Figura 24. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1906). Tinta-da-china sobre papel, 28 cm x 21,5 cm. Caricatura observada em <https://www.cml.pt/leiloes/2016/179-leilao/2-sessao/579/sem-titulo>.

Pelo seu conteúdo cremos que a caricatura que se segue tenha sido executada depois da chegada de Amadeo a Paris. Isto porque se trata da figura de um homem que utiliza um pulverizador de defensivos (figura 24), um instrumento que havia sido difundido nos países europeus mais industrializados, como a Inglaterra e a França, na segunda metade do século XIX, utilizado para reduzir pragas de insetos ou ervas daninhas em plantações agrícolas ou locais ajardinados. Acreditamos que Amadeo terá tido

contacto com o profissional em Paris, num qualquer jardim ou clube ao ar livre. Usa a técnica que mais aprecia no início dos seus trabalhos de caricaturista: a tinta-da-china.

Em termos de composição, linhas finas modelam com rigor a personagem, enquanto as manchas de cor escura, presentes no cabelo, nas calças e no tanque de armazenamento, envolvem todos os espaços brancos (correspondentes ao tronco do trabalhador, subtilmente delineado), colocando-os em evidência. Do rosto alongado para a frente saem imediatamente à vista o perfil angular, o grande e agudo nariz sobre o qual se fixa um par de óculos arredondados, que escondem dois minúsculos olhos em atitude de precisão e minucia, por baixo um enorme e penteado bigode tapa quase por completo a boca da figura. Mas é, sobretudo, o posicionamento fletido da mesma que a torna engraçada. De pernas afastadas, em posição de combate, o homem inclina-se excessivamente para a frente devido ao peso da estrutura que tem às costas, segurando com a mão direita a pistola de jatos com que ataca “os inimigos”. À semelhança de outras caricaturas já analisadas, esta revela um problema que Amadeo vai querer resolver daqui por diante: a estaticidade.

É com esse propósito que vemos surgir, também no ano de 1906, um desenho de uma bailarina³⁷³ (figura 25).

³⁷³ Embora seja datada de 1906, não podemos precisar, com exatidão se esta caricatura foi elaborada antes ou depois da partida de Amadeo para Paris, isto é, em novembro de 1906. No entanto, ela enquadra-se perfeitamente no conjunto de caricaturas que tinham como finalidade dotar as composições, não só de características humorísticas, como também de movimento.

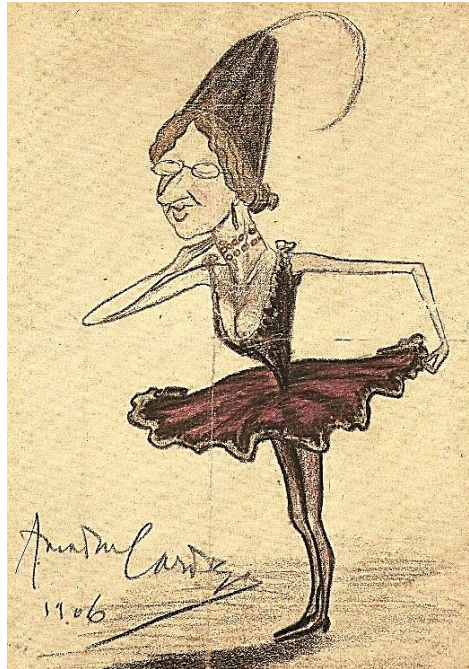


Figura 25. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de bailarina* (1906). Carvão e lápis de cera sobre papel, 22 cm x 15 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

Colorida a lápis de cera, a figura feminina surge retratada com um corpo magro e esguio que contrasta com a cabeça grande e o rosto largo. Este último é adereçado com óculos, nariz pontiagudo e grande, duas rugas que ladeiam a boca contraída, cabelo curto, desarranjado, e chapéu alto de cuja extremidade vemos sair uma enorme pena, recordando os chapéus das damas da medievalidade. Todos estes pormenores concorrem para a cómica impressão de idade avançada da bailarina. No entanto, temos a sensação de que ela rodopia pelo cenário, graças ao modo como Amadeo posiciona o corpo da figura (na oblíqua) e os braços, o esquerdo fletido e o da direita aberto, dirigido para a saia, que pega delicadamente com a mão. Ao escolher uma bailarina, o artista tinha em mente que ela funcionaria como símbolo de movimento, na medida em que aludiria a uma abstrata presença da música.



Figura 26. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura das irmãs Suggia* (1909). Caricatura publicada em *Ilustração Portuguesa: Revista semanal dos acontecimentos da vida portuguesa*. N.º159 (8 Mar. 1909), p. 312.

Esta presença do movimento por intermédio da música voltaria a ter lugar na obra de Amadeo com a representação das irmãs Suggia (figura 26). Nela, o pintor enfatiza os gestos e os movimentos das duas artistas, apresentando-as completamente compenetradas e envolvidas na sonoridade que saía dos seus instrumentos (piano e contrabaixo). Assim, tal como a música, o traço que as compõe é fluído e harmonioso. É interessante reparar também que, salvo alguns traços gerais como os olhos alongados, narizes pequenos e achatados, cabelos pretos e lisos, não há grandes exageros faciais ou corporais. Pelo contrário, há nelas um alcance psicológico, fruto da sua compenetração, que faz com que não suscitem o riso. Talvez por isso o jornalista da *Ilustração Portuguesa* (publicação onde fora reproduzida) tenha achado a caricatura das irmãs Suggia tão “curiosa”, evidenciando a “graça e o espírito da sua composição”, isto é, a graciosidade e originalidade das formas e não o engraçado da situação, e a interioridade da música que ambas tocavam e não o espírito cómico com que cada qual fora projetada. O que nos permite concluir que a imprecisão de traço mais largo e de um preenchimento menos pormenorizado altera, no desenho de Amadeo, o seu sentido humorístico, concedendo-lhe, ao invés, uma profundidade que não é típica da caricatura convencional. Facto que pode ser explicado pelo início dos trabalhos no âmbito da pintura, que requeriam a experimentação de outros graus de interioridade.

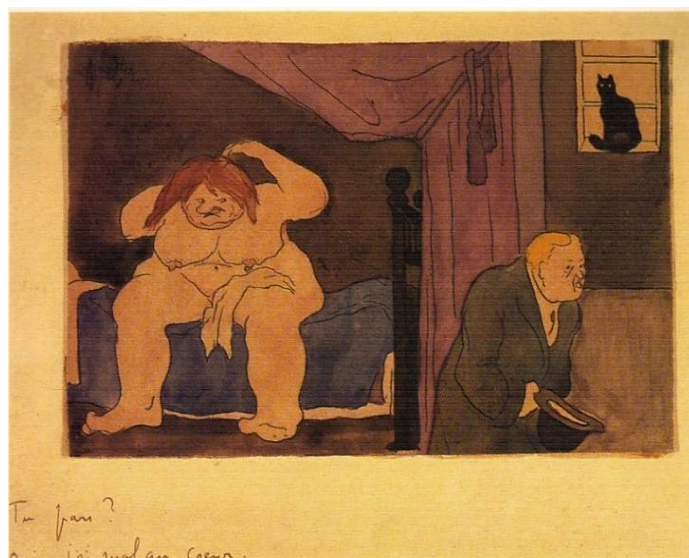


Figura 27. Amadeo de Souza-Cardoso. *Tu pars?...Oui, j'ai mal au coeur* (S/d). Aguarela sobre papel, 11,5 cm x 17,5 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

Em sentido completamente oposto, Amadeo apresenta-nos “Tu pars?...Oui, j’ai mal au coeur” (figura 27). A cena caricata que o artista projeta decorre entre uma mulher nua, sentada sobre a cama, envolvida numa cortina lilás, e um homem vestido, de chapéu na mão e de costas voltadas para ela, que se afasta. Ao fundo visualizamos o perfil de um gato preto (símbolo de azar), contra a luz de uma janela. O diálogo criado por Amadeo entre as duas personagens completa o alcance humorístico e perverso da caricatura: uma prostituta, de aspeto físico abjeto, enoja o cliente que prefere sair a continuar junto dela.

O movimento fluido da música que movia e animava as figuras anteriores é convertido numa imagem mais popular e de forte referência sexual. Sobre este tipo de desenho, Freud revela que as partes do corpo mais sensíveis, ao serem expostas verbal ou figurativamente, quer através de uma anedota quer de uma caricatura, fazem aumentar o potencial cómico da cena criada³⁷⁴.

Esse potencial cómico da caricatura é, ainda, aguçado pelo facto de Amadeo parecer “brincar” com uma das obras de arte que dera origem ao modernismo, o célebre

³⁷⁴ Cf. FREUD, Sigmund. *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Gallimard: Folio, 1992.

“Olimpia” de Manet. Utilizando um cenário semelhante ao do quadro referido, de que fazem parte a cama envolta numa cortina ou o gato preto, o artista representa também uma prostituta, mas desarmoniza inteiramente o seu corpo. Nessa medida, a influência de Lautrec volta a ser notória, não só no tema do desenho, como no modo como é caracterizada a figura humana feminina ou como se mostra o gato preto, sentado no parapeito da janela, à semelhança do cartaz publicitário do *cabaret Le Chat Noir*³⁷⁵.



Figura 28. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1906). Tinta-da-china e aguarela sobre papel, 14,3 cm x 9,5 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

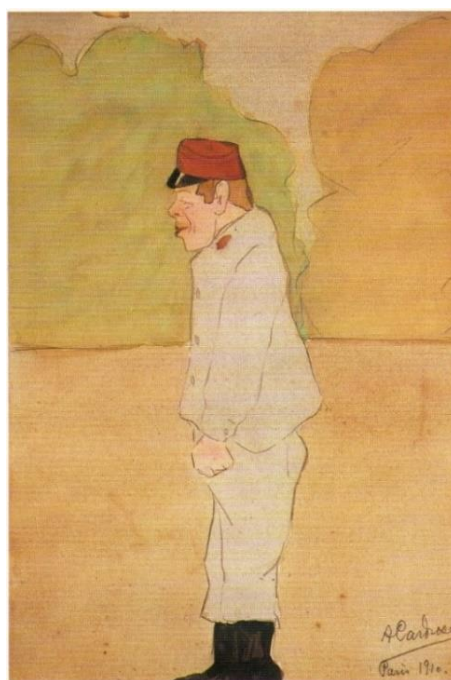


Figura 29. Amadeo de Souza-Cardoso. *Magala* (1910). Aguarela sobre papel, 25 cm x 16 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

Neste contexto das profissões, Amadeo também irá dar destaque a uma categoria diferente das anteriores: a militar. Ao contrário do que seria expectante, não o faz com nenhum propósito explícito de criticar qualquer personalidade em concreto, mas sim de explorar modelos físicos que lhe são conhecidos do dia-a-dia, como são o polícia civil e o magala. A reprodução do polícia (figura 28) é de composição muito interessante,

³⁷⁵ Toulouse-Lautrec *Tournée du Chat Noir*, 1896, 135.9 x 95.9 cm. Coleção Museu de Arte Jane Voorhees Zimmerli, Universidade Estadual de Nova Jersey.

construindo-se a figura de manchas de cor de tendência circular: o boné azul, o rosto rosa, a barriga saliente azul tal como o boné, as calças brancas listadas de preto na lateral mas de forma arredondada também, as botas pretas e brancas e, ainda, o recorte negro que envolve toda a figura. A face é lisa, sem qualquer órgão externo ou expressão. Por esse motivo, o elemento humorístico não se vai centrar na cara como maioritariamente acontecia na obra caricatural de Amadeo até aqui, mas sim na excessiva gordura e pequenez do polícia, que claramente o limitam na execução do seu trabalho.

Do mesmo modo, há na figura do magala (figura 29) uma descontração semelhante. Construído a partir de um perfil convexo, este soldado raso apresenta-se de boné vermelho, olhos semicerrados e mortiços, nariz em forma de cogumelo, lábio inferior proeminente, queixo quadrangular, pescoço curto, costas ligeiramente arqueadas para a frente, punhos serrados. O traçado fino e irregular da farda azul clara, mostra algum desleixo relativamente ao preparo que é suposto a indumentária de um oficial ter. A envolvente ajardinada e as cores quentes do chão em terra ajudam a completar o quadro de pacatez e tranquilidade que marca a vigia deste soldado.

Gouveia Pinto (figura 30) é o único político caricaturado por Amadeo. Apesar de se tratar de uma personalidade concreta resolvemos incluí-la nesta tipologia, uma vez que temos motivos para crer que o artista procurou representar o político e não o homem.



Figura 30. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Gouveia Pinto* (S/d). Tinta-da-china e aguarela sobre papel, 14,5 cm x 9,5 cm. Coleção MMASC, Amarante.

De perfil e em meio-corpo, o deputado da Primeira República envergava uma enorme cartola e trajes de padrões dissonantes, sendo-lhe atribuído um grande e revirado nariz, que nos lembra o de um porco, e uma barriga enorme e arredondada. O seu olhar transversal e as sobrancelhas contraídas dão-lhe um ar ameaçador, que se torna alvo de chacota ao ser enquadrado pelas restantes características fisionómicas atribuídas pelo artista. Sabemos que Amadeo, como monárquico que era, desprezava a República e todos os seus deputados, que considerava incompetentes. A representação de Gouveia Pinto terá certamente a ver com a defesa das suas ideologias e a crítica à atuação do político. A propósito do ceticismo, que Freud interpreta como uma das excentricidades do homem, Morgado cita os três factos apresentados por Swift para demonstrar como os políticos são os grandes representantes da mentira e da omissão da verdade, contribuindo para o aparecimento do cético:

“a alma do político, «que o diabo fez cilíndrica, representando o verdadeiro como se fosse falso e o falso como se fosse verdadeiro, e com tendência para a malícia»; a natureza da actividade, ou melhor da mentira, política, que consiste na arte de fazer o povo «crer em falsidades salutares, dividindo o artista o bom em um bonum utile (para vender e comprar mais vantajosamente nos mercados financeiros), um bonum dulce (porque é doce satisfazer o desejo de vingança) e um bonum honestum (porque é honorável servir fielmente o partido)»; e, finalmente, da legitimidade da mentira política, já que «temos direito a que os nossos familiares nos digam a verdade, mas não temos qualquer direito à verdade política»”³⁷⁶.

Chamamos, ainda, a atenção para o apontamento que ladeia o nome do caricaturado: “Cunha e Costa Tel. 1787”. José Soares Cunha e Costa era um prestigiado advogado, escritor e jornalista, colaborador do jornal *O Século e Mundo Elegante*. Em termos políticos era monárquico, embora tivesse cooperado com Sidónio Pais no seu governo³⁷⁷. Amadeo lê regularmente os artigos de imprensa escritos por esta personalidade, como revela ao tio Francisco³⁷⁸. O que nos leva a crer que o artista se servira da caricatura de um político que desdenhava para apontar o contacto telefónico de um potencial divulgador da sua obra caricatural em Portugal.

Terminamos a análise dos tipos sociais caricaturados por Amadeo com uma aguarela igualmente colorida, datada de 1910, na qual o pintor individualiza a figura de um vagabundo (figura 31). Pelo aspeto físico peculiar e pela ausência de sinais cómicos, trata-se de uma figura controversa, difícil de enquadrar numa categoria específica dentro do desenho humorístico. Enquanto vagabundo está-lhe implícita a ausência de labor. Portanto, é possível que Amadeo quisesse representar o outro lado, aqueles que vivem

³⁷⁶ Swif citado por Morgado. MORGADO, Paulo. *O Riso em Bergson: Mecanismos do Cómico*. Lisboa: Verbo, 2011, *Op. cit.*, pp. 276-277.

³⁷⁷ BOBONE, Carlos. *Figuras da 1ª Vereação Republicana (1908)*, 2008 – artigo publicado em <http://www.centenariodarepublica.org/centenario/2009/01/20/figuras-da-1a-vereacao-republicana-1908/>.

³⁷⁸ “Li o artigo do Cunha e Costa que era interessante.” PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores, 1983. *Op. cit.*, p. 66.

uma vida de miséria e dificuldades por vontade própria ou devido a algum infortúnio da vida. Por esse motivo, resolvemos incluir este desenho na categoria “caricatura profissional”.

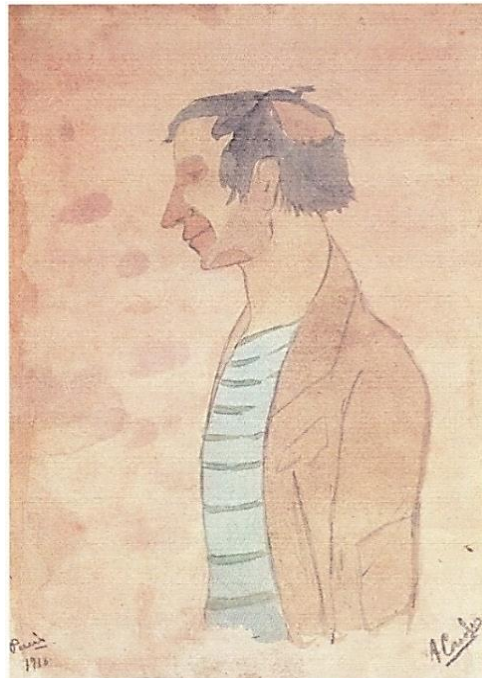


Figura 31. Amadeo de Souza-Cardoso. *Vagabundo* (1910). Aguarela sobre papel, 25 cm x 16 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

O artista caracteriza esta personagem através de um perfil côncavo convexo, um nariz agudo, uma boca simétrica, ligeiramente aberta, inscrita num queixo pouco saliente, com ausência de cabelo no centro da cabeça e restante mal aparado. As roupas são simples, com uma fina blusa de riscas azuis escuras, sob fundo azul claro e um casaco castanho mal talhado. A sombra que evolve a cara do vagabundo desde os olhos até ao lábio inferior dá-lhe uma aparência enigmática. Apesar de tudo, é um homem sadio, sereno e de postura elegante.

Amadeo é um indivíduo de moral e valores nobres e todas as suas caricaturas analisadas expressam esses princípios ao porem em evidência juízos de valor, baseados

em materialidades ou mundanidades. Por marcar um contraponto em relação a tudo isto, o seu vagabundo torna-se verdadeiramente inquietante. Não estamos perante uma construção satírica ou humorística desta figura, nem tão pouco de uma crítica social direta, há sim uma introspeção e, sobretudo, uma surpreendente dignidade e paz de espírito que toca a sensibilidade do público, abrindo os olhos de cada observador para questões relacionadas com a contingência da vida e da sociedade industrializada nos trâmites que vinha seguindo, absorva numa realidade fugaz e aparente. Assim, privilegiando a *profundidade* em detrimento da *superficialidade*, a *invisibilidade* em vez do *visível* e a *tolerância* mais que a *falta de escrúpulos*³⁷⁹, esta caricatura reflete uma viragem de conteúdo e intenção crítica de Amadeo, que poderá associar-se a uma maior maturidade e personalização do traço.

1.3.3 Caricatura pessoal

Amadeo percebera, desde cedo, o arreigamento da imprensa estrangeira para a caricatura social, tendencialmente política, que se praticava por esta altura em Portugal, decalcada dos modelos bordalinos, como, aliás, Cristiano Cruz referira em 1912, em entrevista citada anteriormente. E, ao contrário, de Cristiano Cruz, que defendia uma caricatura impessoal, Amadeo vai destacar-se na prática de uma caricatura pessoal, a tipologia mais abundante da sua obra humorística.

É em Espinho, durante a temporada de verão do ano de 1906, pouco antes de partir para Paris, que Amadeo inicia o retrato deturpado ou exagerado das pessoas próximas. Deste conjunto destacamos as caricaturas de Guerra Junqueiro (figura 32), Ramalho Ortigão (figura 33), Ramiro Mourão (figura 34) e Manuel Laranjeira (figura 35), todas com semelhanças ao nível da composição e das características plásticas.

³⁷⁹ Parâmetros simultâneos, necessários à criação de uma caricatura, segundo Bergson. MORGADO, Paulo. *O Riso em Bergson: Mecanismos do Cómico*. Lisboa: Verbo, 2011, *Op. cit.*, p. 279.

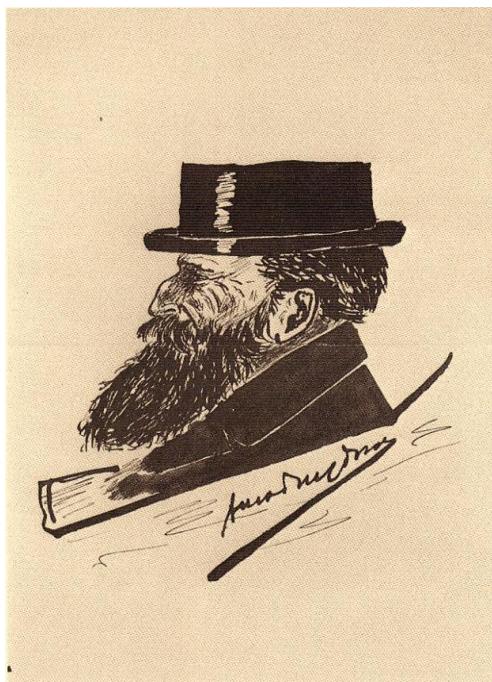


Figura 32. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Guerra Junqueiro* (S/d). Tinta-da-china sobre papel, 13,5 cm x 8,5 cm. Caricatura observada no *Catálogo Raisonné Fotobiografia*, CAM-FCG, 2007.

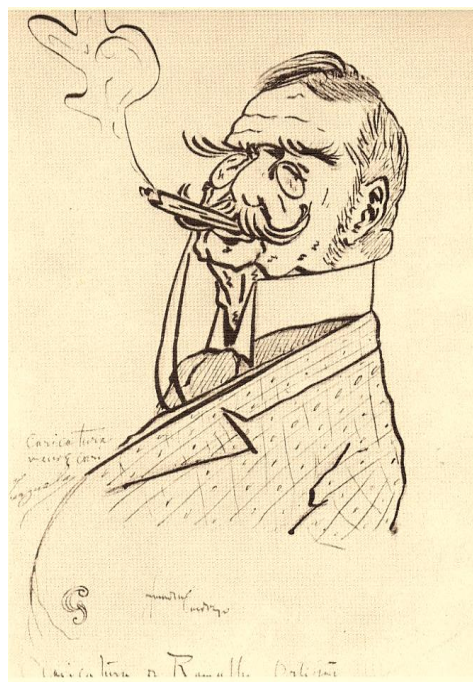


Figura 33. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Ramalho Ortigão* (S/d). Tinta-da-china sobre papel, 18,5 cm x 13 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

Nos casos da caricatura de Guerra Junqueiro, escritor muito apreciado pelo pintor, e de Manuel Laranjeira, o seu muito estimado amigo e principal incentivador da sua caricatura, Amadeo recorre a uma perspetiva oblíqua, desenhando apenas o busto das figuras, que coloca de perfil. Utiliza unicamente tinta-da-china que é aplicada em traços curtos e em volumosas manchas coloristas, sendo os pormenores e as texturas concedidos pelo contraste com os espaçamentos brancos. O mesmo acontece na caricatura de Ramalho Ortigão. A figura, com a cara mais visível que as anteriores e em meio corpo, é delineada por um traçado firme e negro, sem preenchimento. Já na representação de Ramiro Mourão, um outro amigo do círculo de Espinho, Amadeo parece interligar o processo compositivo das duas primeiras: utiliza manchas negras para conceber o cabelo, o bigode e a sombra, traços curtos e entrecruzados sobre fundo branco para criar contrastes e, conseqüentemente, texturas e um delineamento mais espesso para a produção de volumes. A persistência dos negros é atenuada no branco do pescoço e no

espaço que vai de entre as pernas até à sombra. A figura é idealizada de corpo inteiro e surge de perfil tal como os caricaturados anteriores.



Figura 34. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Ramiro Mourão* (1906). Tinta-da-china e tinta azul sobre papel, 13,5 cm x 8,5 cm. Coleção MMASC, Amarante.



Figura 35. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Manuel Laranjeira* (1906). Publicada em *Ilustração Popular: Semanário de vulgarização artística, litteraria e científica*. Porto, 1.º Ano, n.º 7 (13 Dez. 1908), p. 4.

Apesar de todas estas semelhanças existe entre estes dois pares de caricaturas (Guerra Junqueiro/Ramalho Ortigão e Ramiro Mourão/Manuel Laranjeira) uma diferença substancial, notada, aliás, pelo próprio Laranjeira. Trata-se de, neste estágio de desenvolvimento da sua caricatura, Amadeo ainda não fazer a distinção correta entre “retrato-desenho” e “retrato-caricatura”. Sobre o assunto, o médico de Espinho tenta esclarecê-lo, sustentando a sua apreciação com alguns exemplos concretos:

“O retrato-desenho é a expressão artisticamente exacta do que o individuo é. O retrato-caricatura é mais restrito porque é apenas a expressão artisticamente exacta do que existe de grotesco num dado individuo. Permita-me a imagem

literária e por exemplo Hamlet é um desenho, D. Quijote é uma caricatura. A caricatura ocupa-se apenas do lado cómico das coisas. Servindo-me ainda duma imagem literária, D. Quijote é, por exemplo, a caricatura do lado espiritual e crente da personalidade humana; Sancho Panza a caricatura da mesma personalidade pelo seu lado material e egoísta.

E, quando eu digo que a caricatura apenas vê o lado cómico das coisas, não vá supor que eu quero dizer que ela seja exclusivamente ofensiva. Às vezes acontece o contrário: em vez de nos fazer rir, põe-nos sérios. É o que acontece, por exemplo, com o D. Quijote, com essa caricatural figura de cavaleiro que, na expressão dum escritor francês, «nos faz rir em crianças e quando homens nos faz pensar». Às vezes como processo de arte a caricatura é de mais efeito, porque põe em realce uma virtude. É o que acontece com D. Quijote, e é o que acontece com muitas personagens do nosso Camilo, é o que acontece em Ibsen, por exemplo, que é uma das figuras da arte contemporânea que mais violentamente se tem revoltado em nome do ideal. É até neste sentido que Goethe dizia que a maior das virtudes tinha o seu aspecto cómico. Tem na verdade. E muitas vezes o artista, como processo de arte de mais seguro efeito, recorre à sátira, que é a caricatura literária, e, para mais violentamente reivindicar o ideal, apresenta-o pelo seu lado cómico. Por exemplo, Ibsen ao Ideal de verdade contrapõe o ideal da mentira-vital. E julga que é para dizer que a verdade é uma futilidade grotesca? – É precisamente para dizer o contrário. Vítor Hugo ainda exprimiu isto duma maneira mais sensível naquela simbólica e estranha figura do Homem que ri, fazendo essa figura grotesca, que fazia rir o mundo, dizer as coisas mais trágicas e mais sérias do mundo. A caricatura, como processo de arte, tem a sua razão de ser e baseia-se essencialmente no contraste. É como a pintura rembrandtesca a claro-escuro, que se serve da sombra para fazer avultar mais o lado sério dessa coisa. É o que acontece com o D. Quijote, repito.³⁸⁰

³⁸⁰ Carta enviada por Manuel Laranjeira a Amadeo, Espinho, 24 de Abril de 1909. LARANJEIRA, Manuel. *Cartas*. Lisboa: Relógio d'Água, 1990, *Op. cit.*, pp. 78-83.

Posto isto, rapidamente observamos que tanto a representação de Guerra Junqueiro, como a de Ramalho Ortigão obedecem mais ao critério retrato-desenho, do que propriamente ao retrato-caricatura. Guerra Junqueiro não possui qualquer idealização ou sugestão cômica. No caso de Ramalho Ortigão, embora tente esboçar uma figura de características mais humorísticas, Amadeo não o consegue pelo traçado, mas sim pela inscrição que coloca ao lado da figura “Caricatura mania casi Zarzuela”, isto é, conotando o autor com um estilo lírico-dramático muito popular em Espanha.

Na mesma carta, vemos como o médico incentiva Amadeo a caricaturá-lo, na verdadeira aceção do termo:

*“Diz-me V. que, quando vê o meu retrato, tem a impressão de estar vendo «uma caricatura que dolorosamente se estorce dentro de si mesma». Assim é na verdade e nem V. imagina quanto. Mas esse lado, que eu chamaria o lado trágico de mim mesmo, ainda até hoje só o vi exprimir com uma genial pujança pelo pintor António Carneiro. Havia V. de ver o retrato que ele me fez! Se você visse um retrato, que é a expressão real e vivida de quanto em mim há de dramático e escondido, talvez você pudesse fazer a caricatura melhor, visto que um aspecto do meu modo de ser há-de ser, como tudo quanto existe, caricaturável. Tente-o V., meu amigo, porque eu desejava possuir uma caricatura minha feita por você. E não me faça bonito (ainda bem que o não sou!), e, se em mim encontra qualidades más, ponha-as à luz francamente, que me não magoa com isso, creia. Eu hei-de ter defeitos como todos os mais: tenho-os. (...) É por isso que lhe peço, meu amigo, que tente, que ponha todos os seus recursos à prova até consegui-lo – que o há-de conseguir, porque tem talento para isso e para mais.”*³⁸¹

É neste contexto que nascerá a caricatura de Laranjeira em análise. Nela o artista esboça uma figura de aspeto zangado, com bigodes espetados sobre lábios carnudos, nariz curto, chapéu alto, cuja aba conflui com as sobrancelhas serradas e os olhos desconfiados, cabelo pouco aparado, meio despenteado. Pela primeira vez, Amadeo, ao recriar

³⁸¹ Carta enviada por Manuel Laranjeira a Amadeo, Espinho, 24 de Abril de 1909. *Idem, Ibidem, Op. cit.*, pp. 78-83.

caricatamente o médico, terá em especial atenção os aspetos psicológicos que o caracterizam (observador, semblante pouco simpático e quase irado).

Esta caricatura viria a ser publicada somente dois anos depois, no jornal portuense *Ilustração Popular: semanário de vulgarização artística, litteraria e scientifica*, quando Amadeo já estava em Paris, muito provavelmente por indicação de Laranjeira, o que depreendemos mais uma vez das suas palavras dirigidas ao pintor, em dois momentos distintos:

*“Talvez eu faça publicar a caricatura que você me fez. Essa caricatura, como portrait-charge, à parte umas pequeníssimas incorrecções, é uma das melhores coisas que você tem feito. Quando me ponho a examinar essa caricatura, lembro-me imediatamente do retrato que me fez o António Carneiro. É que retrato e caricatura são a mesmíssima coisa, claramente, vistas por duas retinas diferentes – a do pintor e a do caricaturista. Não envergonha ninguém aquela caricatura e nunca o envergonhará a você, mesmo quando você se sentir possuído até à plenitude duma técnica perfeita”.*³⁸²

*«Pediram-me hoje a photographia do “portrait-charge”, que você me fez, salvo erro, para publicar na mesma revista [Ilustração Popular]. Creio que você não se zanga com isso»*³⁸³.

Também a caricatura que Amadeo faz de Ramiro Mourão obedece ao critério desenho-caricatura, pois trata-se de uma representação muito risível, pela forma como o artista estrutura a composição. A cabeça excessivamente inclinada para trás, o bigode espetado e o queixo levantado dão a Mourão um ar altivo, atenuado por um chapéu baixo e enterrado pela cabeça que quase não permite ver os seus olhos. O pescoço largo, onde um laço se inscreve, contrasta em termos de dimensão com o casaco elegantemente

³⁸² Carta enviada por Manuel Laranjeira a Amadeo, Espinho, 26 de Janeiro de 1907. *Idem, Ibidem, Op. cit.*, p. 94-97.

³⁸³ Carta enviada por Manuel Laranjeira a Amadeo, Espinho, 6 de dezembro de 1908. SILVA, Orlando da. *Manuel Laranjeira, 1877 – 1912: vivências e imagens de uma época*, Santa Maria da Feira: Edição do Autor, 1992, *Op. cit.*, p. 342.

vestido e com as pernas curtas, arqueadas para a frente. Estes constituintes físicos, juntamente com os sapatos pontiagudos, bem como a sombra projetada concorrem para uma impressão de vaidade. Podemos dizer que, do conjunto, esta é a caricatura mais bem conseguida por parte de Amadeo. Captando as características físicas e psicológicas gerais do amigo de forma muito divertida, o artista demonstra ter compreendido, na perfeição, a crítica de Laranjeira, o que lhe permite progredir no sentido de dotar as suas caricaturas de uma comicidade muito própria.

Na transição entre o período de Lisboa/Espinho e o período de Paris encontramos, no que às caricaturas pessoais concerne, um núcleo com particularidades interessantes. A persistente utilização da tinta-da-china e da grafite como técnicas ou a autocaricatura em conjunto com outras personalidades são exemplos disso.



Figura 36. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Amadeo de Souza-Cardoso e Manuel Laranjeira* (1906). Tinta-da-china sobre papel, 11,5 cm x 17,5 cm. Coleção MMASC, Amarante.

Na figura 36, o pintor surge a conduzir uma bicicleta de dois lugares³⁸⁴, seguido pelo amigo Manuel Laranjeira. Amadeo envergava um grande casaco, calças arregaçadas para escaparem à corrente da bicicleta, e um chapéu estilo *homburg*. Os seus traços faceais são pouco exagerados, no entanto, é possível observar um subtil engrossamento

³⁸⁴ Este tipo de bicicleta começa a ser comercializado, na Europa, por volta de 1985.

dos lábios, um serramento das sobrancelhas e um maior distanciamento a nível do queixo. Já Laranjeira surge representado com formas mais peculiares e grotescas: roupa amarrotada, cabelo despenteado e encimado por um chapéu estilo coco, barba serrada, olhos mortiços, costas excessivamente curvadas, segurando com a mão esquerda o casaco de Amadeo e com a direita, colocada atrás das costas, uma carta. Esta caricatura alude claramente ao que esta amizade significava para ambos: Amadeo era para Laranjeira um espírito jovem e impulsionador, cheio de força de vontade, sedento de criatividade e modernidade, que tenta por diversas vezes incentivar o amigo a partir para Paris, por isso, ocupa a dianteira da bicicleta; Laranjeira é o principal crítico e incentivador da caricatura de Amadeo, seguindo à distância o seu encalço, isto é, o seu progresso artístico, através das cartas que lhe envia. A técnica pictórica continua a ser a tinta-da-china, aplicada num traçado que alterna na espessura, mas que serve essencialmente para modelar as figuras, causando a impressão de texturas e tridimensionalidades.



Figura 37. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Manuel Laranjeira* (1906). Caricatura observada em <http://humorgrafe.blogspot.com/2006/11/amadeo-de-souza-cardoso-caricaturista.html>.

Uma outra caricatura de Laranjeira (figura 37) pode corresponder, igualmente, aos primeiros tempos de Amadeo em Paris, tanto pelo delineamento suave do traço, sem

preenchimento, como pelas parecenças físicas ao desenho anterior. Este aparece, agora, recostado numa mesa de café (possivelmente o Café Chinez, onde os dois se encontravam pelo verão) de costas para o observador. O braço esquerdo apoia-se na mesa e a mão segura a bengala, um adereço da época. O braço direito está colocado sobre a cadeira e a mão apoia-se nela. As pernas finas estão cruzadas no lado direito. Sobre elas surge a descoberto uma parte, sem pormenores, da enorme face de Laranjeira. Distinguem-se, a custo, um olho, o nariz, o bigode e o lábio inferior. Apenas o chapéu das representações anteriores se mantém sobre o cabelo despenteado e volumoso. Sem dúvida que, tanto pela forma invertida como Amadeo compõe a figura do amigo, como pela precisão do traço, esta é uma das suas caricaturas mais originais até à data.

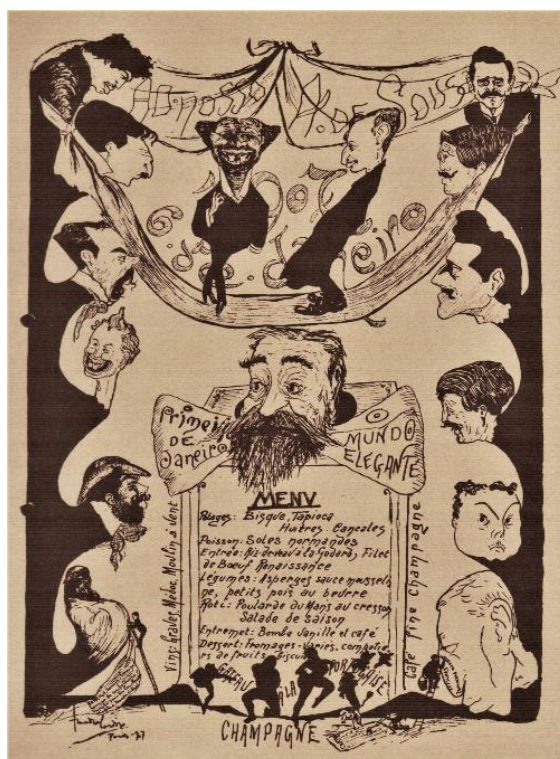


Figura 38. Amadeo de Souza-Cardoso. *Ementa do jantar oferecido a A. de Sousa* (1906). Caricatura publicada em *O Primeiro de Janeiro*, 13 de Janeiro de 1907, p. 1.

Estes primeiros meses de Amadeo em Paris são também marcados por um convite que porá à prova as suas habilidades de caricaturista. Trata-se da ilustração do *menu* do jantar promovido em honra ao jornalista A. De Sousa (figura 38), em que participava um grupo considerável de rapazes, estudantes em Paris. Amadeo irá optar pela tinta-da-china, uma técnica que dominava e por elaborar a caricatura individual de cada um dos intervenientes, dispondo-os de forma muito original e aumentando o seu potencial humorístico com pequenas frases ou poemas. Analisemos formal e conceptualmente esta ementa.

De modo a evidenciar a relevância do homenageado, Amadeo coloca a caricatura deste ao centro da composição. O rosto preenche-se de pequenos traços simuladores de rugas. O nariz é desenhado em formato pontiagudo, sobressaindo-se à barba farta que torna a boca impercetível. Num enorme laço inscreve-se, à esquerda, *Primeiro de Janeiro*, e, à direita, *O Mundo Elegante*, jornais onde A. de Sousa colaborava. Esta figura encabeça o menu que o artista cuidadosamente elabora, numa letra oblíqua e estilizada.

Os restantes convidados são introduzidos pelo artista nas margens e cabeçalho da folha. Na coluna da esquerda identificamos, de cima para baixo, a autocaricatura de Amadeo (que não difere muito da anterior, junto a Manuel Laranjeira), seguindo-se Acácio Lino, depois Arthur Alves Cardoso e Emmerico Nunos, Manuel Bentes e o Dr. Braga Júnior. Na coluna da direita, o primeiro rosto é o do Dr. José Gomes Ferreira da Costa, seguido do Dr. João Severo Duarte da Silveira, posteriormente do Dr. Óscar Moreno (não mencionado pelo jornal onde a ementa foi reproduzida), do Dr. Eduardo da Silva Torres, do Dr. Carlos Balbino Dias e do Dr. Sousa Feiteira Júnior. Ao centro, de corpo inteiro e sobre um guardanapo que vai do pescoço de Acácio Lino ao do Dr. João Severo Duarte da Silveira, surgem-nos o arquiteto Afonso Ferraz e José Pedro Cruz. Intensionalmente ou não Amadeo parece fazer uma separação entre os médicos e os não-médicos (isto é, os artistas, o único arquiteto presente e o único político), distribuindo-os por secções separadas: o primeiro grupo sobre a direita; o segundo à esquerda e ao centro.

Destacamos, ainda, as figuras colocadas na base da composição. À esquerda, uma pequena figura masculina empoleira-se num escadote, firme na colossal barriga que

Amadeo desenha ao Dr. Braga Júnior. O pequeno homem parece hastear um pano, em que o artista escrevera, em letras minúsculas e com graça, a quadra: “BARRIGA, barriga, barriga! / barriga de conselheiro! / barriga sem ter comilança / assombra o mundo inteiro!”. Ao centro, figuras curiosas surgem como sombras: as três primeiras da esquerda são, pela estilização dos corpos, inequivocamente bailarinas, o que a juntar à palavra que lhe fora colocada como uma espécie de legenda, “Champagne”, alude à festa que será o jantar; depois, a silhueta de um leão em pé, como símbolo de sabedoria dos convidados, que, em Paris, pretendiam ascender a estados mais elevados de erudição moderna; a seguir dois pequenos anjos são colocados por cima da palavra “portugaise”, atribuindo uma certa virtude a tudo quanto é português; imediatamente por baixo do leão e ao lado da palavra “champagne”, duas figurinhas, igualmente muito pequenas, escrevem uma carta, desproporcional ao seu tamanho, com um enorme pincel, representando todos aqueles que estão fora da sua pátria e que, tal como os caricaturados, têm o hábito de escrever aos seus; finalmente, uma outra figura, colocada sobre umas escadas, pinta, no nariz do Dr. Sousa Feiteira Júnior, as palavras “AFFICHES” de baixo para cima, e, em sentido inverso, “Lusitano Portuguez”.

Sobre esta caricatura em particular também Manuel Laranjeira esboça a sua opinião, em carta datada de 26 de Janeiro de 1907:

*“Vi no Janeiro a sua caricatura. Aparte duas ou três caras, de que gostei muito, não gostei. O arranjo era um pouco vulgar e, francamente, amigo, dava direito ao M. dizer que também era capaz de fazer o mesmo e que tinha tanto talento como você. Ora esta suposição nem a brincar se lhe deve consentir”*³⁸⁵.

Talvez devido ao comentário do seu principal crítico, os trabalhos caricaturais de Amadeo que se vão seguir evidenciam novas características pictóricas, compositivas e iconográficas. Os principais modelos da sua caricatura pessoal serão agora os seus companheiros de Paris, o que confirma a sua preferência pela observação direta.

³⁸⁵ Carta enviada por Manuel Laranjeira a Amadeo, Espinho, 26 de Janeiro de 1907. LARANJEIRA, Manuel. *Cartas*. Lisboa: Relógio d'Água., 1990, *Op. Cit.* pp. 94-97.

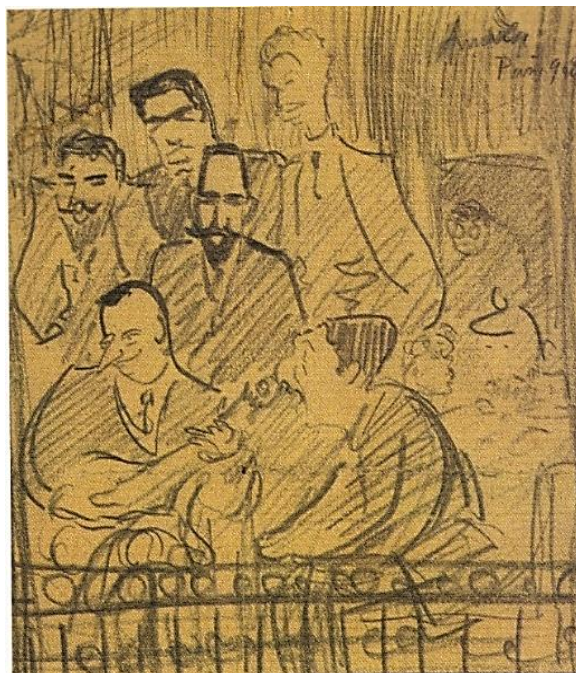


Figura 39. Amadeo de Souza-Cardoso. *Grupo com autorretrato* (1908). Grafite sobre papel, 16 cm x 14,5 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

Encontramos no desenho caricatural intitulado “Grupo com autorretrato” (figura 39) outra cena de convívio, mas com particulares distintas da caricatura anterior. Realizado a carvão e com menor grau de formalidade, o artista revela preocupações com a perspetiva, dispondo as figuras em três planos principais. Identificamos, no plano de fundo, o sorridente Manuel Bentes, Amadeo, que se autorretrata novamente de sobrancelhas cerradas e expressão carregada, e Emmérico Nunes, o mais alto do grupo; no centro da composição está Francisco Carneiro, de testa quadrada e lisa, orelhas ampliadas e barba à *guise*; e no plano mais avançado, Alberto Cardoso, de nariz comprido e pontiagudo, está a tocar viola, enquanto Acácio Lino, de nariz proeminente como o de uma ave, e de boca aberta, parece estar a cantar. Uma varanda frontal enquadra o grupo e a composição. Reconhecemos, ainda, à direita, uma estrutura retangular com uma figura desenhada que simula um quadro e nos permite associar os representados à profissão de pintores. Quanto à técnica, utiliza um contorno mais marcado na conceção das figuras e mais solto e claro no preenchimento, que é feito de forma mais esparsa e na oblíqua. É

interessante reparar que, apesar de ser um desenho pouco pormenorizado, Amadeo consegue, por meio de linhas gerais, captar os traços particulares de cada um dos amigos e de si próprio, permitindo um imediato reconhecimento de todos.

Nestes dois grupos estão representados uma boa parte dos modelos que Amadeo considera mais interessantes, seja do ponto de vista do desafio fisionómico, seja pelos laços de afetividade que o ligam a essas personalidades. O Dr. Braga Júnior, por exemplo, volta a ser caricaturado (figura 40) por Amadeo a grafite, com um traçado rápido, definido e texturado, captando de forma singela mas cuidada as principais características físicas da figura. A composição evidencia semelhanças com o *menu* do jantar, na medida em que o caricaturado volta a surgir de busto perfilado, com a sua iconográfica barriga proeminente e chapéu estreito, enfiado pela cabeça arredondada. A diferença reside agora no rosto, mais pormenorizado e nítido: perfil côncavo convexo, olhos pequenos e escondidos atrás dos óculos, nariz e as orelhas pequeníssimos e excessivo avanço das mandíbulas e do queixo.



Figura 40. Amadeo de Souza-Cardoso. *O Conselheiro – O Braga* (1906). Caricatura publicada em *Ilustração Popular: Semanário de vulgarização artística, litteraria e científica*. Porto, 1.º Ano, n.º 7 (13 Dez. 1908), p. 4.

A imagem descontraída que a personalização de Amadeo atribui ao caricaturado molda a percepção que o observador tem dela: um homem ocioso, indolente e até preguiçoso. Também o modo como o artista o nomeia, “O Conselheiro – O Braga”³⁸⁶, revela, por um lado, uma relação de proximidade, já que é “O Braga” e não o doutor Braga, como geralmente é tratado; e, por outro, algum sarcasmo na separação propositada que Amadeo faz entre “O conselheiro” e o nome da personalidade, o que nos leva a questionar a importância real do cargo que ocupa, bem como do trabalho que executa. Esta estampa publicada em *Ilustração Popular* a par da anteriormente referida caricatura de Manuel Laranjeira.



Figura 41. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Pedro Cruz* (1908). Tinta-da-china e aguarela sobre papel, 17,5 cm x 12,4 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

³⁸⁶ Caricatura reproduzida no jornal *Ilustração Popular: Semanário de vulgarização artística, litteraria e scientifica*, Porto, 1.º ano, n.º7, 13 de dezembro de 1908, p. 4. Amadeo contacta com esta personalidade, em Paris, através da colónia portuguesa.

Já a caricatura de Pedro Cruz (figura 41), outro interveniente no referido jantar, é elaborada segundo uma perspetiva frontal, pouco habitual em Amadeo. A cara é envolvida num grande cabelo pendente, apresentando dois olhos pequenos e inclinados para baixo, que em conjunto com o grande nariz que passa sobre a boca (também ela de contornos largos) nos revelam alguém cabisbaixo e tímido. O pescoço fino inscreve-se dentro do cilíndrico colarinho da camisa clara, adornada com um pequeno laço. O restante tronco traduz-se num retângulo negro, sem qualquer membro, ao contrário da caricatura conjunta anterior, em que surge de perfil completo, com os joelhos fletidos e inclinado para trás.

Em “Caricatura de Alves Cardoso e Emmerico Nunes” (figura 42), o artista continua a preferir a representação em busto.

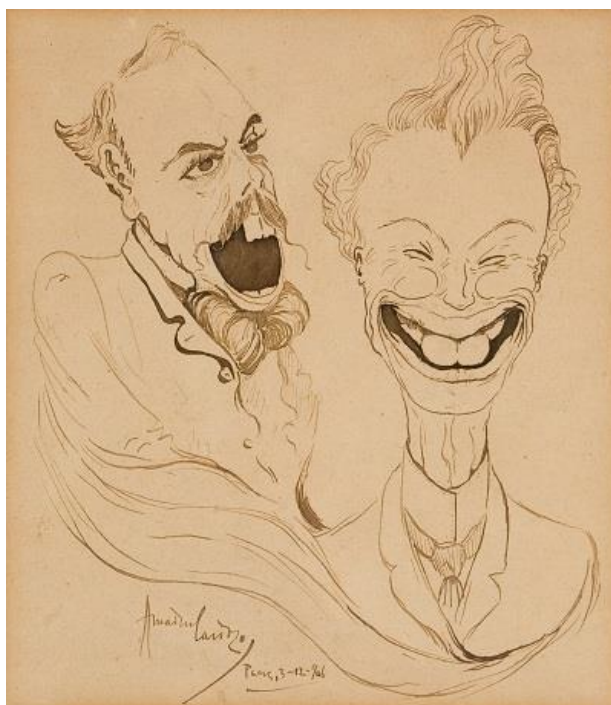


Figura 42. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Alves Cardoso e Emmérico Nunes* (1906). Tinta-da-china e aguarela sobre papel, 19 cm x 22 cm. Coleção MMASC, Amarante.

Neste desenho, Amadeo não exagera pontuais defeitos como vinha a fazer até aqui, cria antes duas figuras alegres e divertidas. Alves Cardoso apresenta-se com a boca

muito aberta como se cantasse ou gritasse a Emmérico, colocado, por sua vez, num plano mais avançado. Emmérico Nunes é dos dois o mais risonho, com a boca esticada, os dentes grandes e arredondados a descoberto, as bochechas contraídas e os olhos fechados. Os dois ligam-se por uma espécie de tecido esvoaçante, que vai de encontro ao sentido de movimento que o artista tenta imprimir às suas produções desta fase, tal como anunciamos anteriormente em relação a alguns modelos sociais.



Figura 43. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Arthur Cardoso* (1907). Tinta-da-china e sobre papel, 28,5 cm x 20,5 cm. Caricatura observada em <https://www.cml.pt/leiloes/2013/148-leilao/sessao-unica/127/caricatura-de-arthur-cardoso---pintor>.

Arthur Alves Cardoso é individualizado numa fase posterior (figura 43) em que o desenho de Amadeo a tinta-da-china demonstra já grande mestria. Assim, vista de perfil esquerdo, a fisionomia do seu amigo pintor é preenchida de forma exímia, sendo possível identificar, pelo perfeito emprego do contraste claro-escuro, pormenores do seu vestuário (como o casaco, as calças, a gola branca da camisa, os punhos com os respetivos botões,

o laço do pescoço) e da cabeça (tais como o crânio alongado para trás, o corte quadrangular do cabelo, os olhos a confluírem para o centro, o nariz arrebitado, um bigode farto, de pontas encaracoladas que encontrávamos também no desenho anterior), além da colocação de um cigarro a fumar na sua mão. O busto dá lugar a uma nova composição corporal, marcada pelo desenho da quase totalidade da figura.

Podemos afirmar que Amadeo, dissimulando pontuais detalhes sem necessidade de os exagerar demasiado, demonstra não só ter atingindo o domínio da técnica como também a espontaneidade artística de que falava Laranjeira nos seus comentários já expostos.



Figura 44. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (S/d). Reprodução publicada na obra SOUSA, Osvaldo Macedo de. *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*. Col. Na Monarquia 1847/1910. Vol. I. Lisboa: Humorgrafe: S.E.C.S., 1998, p. 485.



Figura 45. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (S/d). Tinta-da-china sobre papel, 10 cm x 9 cm. Coleção MMASC, Amarante.

Encontramos as mesmas características, em termos de técnica (tinta-da-china) e de conceção da cabeça, nas caricaturas que acreditamos serem de Brancusi³⁸⁷ (figura 44) e Lucie Pecetto (figura 45).

Em ambas as representações, o busto perfilado mostra um rosto construído sem exageros, à exceção do queixo que é ligeiramente estendido e do pescoço fino que prolonga a verticalidade do crânio. No caso de Lucie, este alongamento que se preenche com pequenas linhas simuladoras do cabelo atribuí-lhe uma certa delicadeza e elegância. Em Brancusi, o cabelo ondulado e adensado e a espessa barba que lhe envolve a face, em conjunto com o casaco pouco elegante e as mãos colocadas dentro dos bolsos das calças mostram um homem simples e descontraído. O título “Un bon artiste...”, com que Amadeo apresenta o amigo, confirma a sua intensão de o representar como uma figura talentosa, íntegra e humilde, qualidades que muito apreciava.

Mas é sobretudo a nova conceção corporal, com maior preenchimento vertical, e a mestria do emprego da tinta-da-china que vão ligar a caricatura individual de Alves Cardoso à de Manuel Bentes (figura 46).

³⁸⁷ Chamamos a atenção para o facto de esta caricatura ser assinada com recurso à interseção de iniciais, como acontece com pelo menos mais duas caricaturas do artista, “Senhora de Azul”, datada de 1907, e “S/ Título” (Caricatura de Acácio Lino), não datada, mas com características formais semelhantes à anterior, e por isso datável do mesmo período. Além disso, Brancusi e Amadeo habitavam respetivamente, no final de 1907, os números 54 da *rue de Montparnasse*, e 150 do *Boulevard du Montparnasse*, a escassos 750 metros de distância. O que nos permite especular sobre a possibilidade de Amadeo ter conhecido Brancusi ainda no ano de 1907 ou no início de 1908, e não apenas em 1909, por intermédio de Modigliani ou do Grupo do Delta, como se vinha crendo.

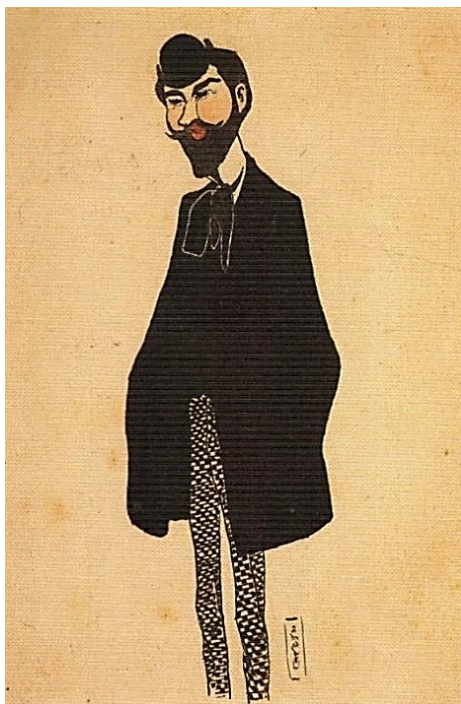


Figura 46. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Manuel Bentes* (S/d). Tinta-da-china e aguarela sobre papel, 16 cm x 11,5 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

Muito diferente dos desenhos cómicos em que surge inserido em grupos, há uma grande subtilidade e elegância na criação da caricatura do último. A cabeça é encimada por um curto e engraçado chapéu de *coco* e um farto cabelo que se liga à espessa barba, envolvendo toda a face. Nela, uns olhos semicerrados, enfeitados com faustosas pestanas e carregadas sobrancelhas, e um nariz agudo são enterrados em duas redondas bochechas destacadas a rosa, que em conjunto com os lábios pequenos, mas carnudos e avermelhados, transmitem suavidade e alguma doçura. O corpo esguio é preenchido pela roupa constituída por contrastes claro/escuro: o laço preto distingue-se do casaco também preto pela ausência de cor nos seus contornos; a envolvência e abertura do casaco só é perceptível pela solução de criação de umas calças em formato axadrezado. Tal como na caricatura de Alves Cardoso, a representação corporal de Manuel Bentes é parcial, terminando na zona das pernas da figura.



Figura 47. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Emmérico Nunes* (S/d). Grafite sobre papel, 31 cm x 24 cm. Coleção MMASC, Amarante.

Emmérico Nunes é, em conjunto com Alberto Cardoso, das personalidades portuguesas, da camaradagem de Paris, mais caricaturadas por Amadeo. O que poderá relacionar-se com o facto de ser também ele um caricaturista e devolver graciosa e humoristicamente os exageros caricaturais ao próprio Amadeo³⁸⁸. Um desses desenhos de natureza ensaística (figura 47), realizado a carvão, mostra o artista de perfil e em frente a uma tela. Os seus gestos indicam que estará a pintar ou desenhar. O corpo magro e comprido, com exageros ao nível dos membros superiores e inferiores, contrasta com a cabeça pequena e pouco expressiva, muito similar à esquematizada em “grupo com autorretrato”.

Neste desenho, Emmérico é representado por Amadeo nos mesmos moldes anteriores, isto é, o artista sobrevaloriza a altura do amigo, descrevendo-o em pose

³⁸⁸ Veja-se o caso da caricatura em que figuram Emmérico Nunes, Amadeo de Souza-Cardoso, Domingos Rebelo e Solá, em frente a um quadro com um nu.

vertical, envolto numa enorme e volumosa gabardina de cor creme e laço preto, com pés demasiado grandes, que faz contrastar com a cabeça desproporcionalmente pequena. No entanto, a expressão da cara é agora mais próxima da caricatura conjunta com Alves Cardoso, uma vez que se mostra de sorriso rasgado, dentes grandes a descoberto, olhos fechados e nariz curto, traços que marcavam, certamente melhor, a personalidade risonha de Emmérico (figura 48).



Figura 48. Amadeo de Souza-Cardoso.
Caricatura de Emmérico Nunes (1910).
Tinta-da-china e aguarela sobre papel, 33,5
cm x 13 cm. Coleção MMASC, Amarante.

É numa obra datada de 1909 que Amadeo arquiteta a caricatura mais bem conseguida do amigo (figura 49). Sentado numa poltrona, de pernas cruzadas, Emmérico é estrangulado pelo seu próprio pé. Enverga um elegante fato preto, camisa branca,

gravata fina preta também. A fisionomia é idêntica a composições anteriores: cabeça pequena, cabelo claro e ondulado, olhos pequenos e fechados, nariz curto, boca larga e aberta, pescoço comprido, pernas finas e compridas também, pés enormes. Apenas as mãos não estão visíveis, tendo o artista optado por simular a sua colocação dentro dos bolsos das calças, o que provoca uma sensação de impotência da figura face ao estrangulamento que está a sofrer, caricatamente por um membro do seu próprio corpo, como se Emmérico não o pudesse dominar. Destacamos nesta composição a excelente manipulação do corpo humano feita por Amadeo, sobretudo ao nível das pernas, e a mestria do traço com que aplica a tinta-da-china, deixando a branco um fino contorno para conseguir profundidade e volumes. Também o enquadramento, por meio de moldura, cujos limites ultrapassa deixando de fora um pé e uma parte do casaco, alarga a impressão geral de desproporção fisionómica da figura. Assim sendo, podemos afirmar que há nesta caricatura uma concertação perfeita entre intenção humorística e concretização compositiva e plástica, que eleva a outro patamar o desenho de Amadeo.



Figura 49. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Emmérico Nunes* (1909). Tinta-da-china e aguarela sobre papel, 11,5 cm x 16,2 cm. Coleção MMASC, Amarante.

Vejamos agora como este processo evolutivo se pode observar similarmente nas caricaturas que Amadeo faz de Alberto Cardoso.



Figura 50. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Alberto Cardoso* (1908). Tinta-da-china e aguarela sobre papel, 13 cm x 15 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

Delineando a fisionomia do pintor, através de uma linha negra, fina e solta, e dispondo-o numa posição sentada, Amadeo concede-lhe, nesta primeira caricatura individual (figura 50), um ar descontraído e de alguma tranquilidade. Em relação ao rosto, faz contrastar dois olhos pequenos, rodeados por grossas pálpebras, com um enorme nariz pontiagudo e um finíssimo bigode, tal como acontecera em figuras anteriores em que surge reunido com outras personalidades. A cor, proveniente da aguarela, aparece sobre o peito da figura, em forma de riscas azuis no delineamento da poltrona e nos cabelos em tons claros.

Podemos relacionar este aparecimento da cor nas caricaturas pessoais de Amadeo com o início da pintura, em 1908, principalmente de *pochades*³⁸⁹. Encontramos três outros desenhos coloridos neste período: “Senhora de azul” (figura 51), que poderá corresponder à caricatura de D. Casimira Loureiro, única presença feminina entre os companheiros de Amadeo de Paris, como provam as fotografias da época; um conjunto caricatural de pequenas dimensões (figura 52), não divulgado até agora, pertencente a

³⁸⁹ Esboço utilizado em pintura, que permite captar as cores e atmosfera de uma cena, de forma rápida.

uma coleção privada; e a caricatura de uma figura masculina, que identificamos como sendo Acácio Lino (figura 53).



Figura 51. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Senhora de Azul* (1907). Aguarela e grafite sobre papel. 16,5 x 12,2 cm. Coleção MMASC, Amarante.

Em termos compositivos, “Senhora de azul” surge-nos sob a forma de busto, tridimensional, em posição de três quartos. O cabelo, em tons de castanho claro, está preso em cima, deixando cair sobre o rosto inclinado uma franja encaracolada. Os olhos pequenos estão fechados e contraídos. O nariz é grande, de contornos arredondados e ligeiramente arrebicado. A boca carnuda e esticada, bem como as bochechas contraídas que formam uma leve ruga, confirmam que a figura está a sorrir. Veste uma blusa azul suave, volumosa nas mangas, com uma jóia colocada na parte inferior da gola alta. Nesta representação e, pela primeira vez, cor e forma conjugam-se harmoniosamente sem que a figura perca a sua marca caricatural e, consequentemente, humorística.

É possível identificar a “Senhora de azul” como a figura central do conjunto anunciado (figura 52). Reduzida a uma escala menor, aparece agora ladeada por três figuras masculinas à direita e três à esquerda que acreditamos serem alguns dos compatriotas portugueses com quem D. Casimira e Amadeo conviveram, entre os anos de 1907 e 1908.



Figura 52. Amadeo de Souza-Cardoso. *Conjunto de caricaturas* (c. 1907). Aguarela sobre papel. Caricatura observada no *Catálogo Beurret & Bailly eCatalogue No.1 2014*, p.85, em https://issuu.com/beurretbaillyauctionen/docs/b_b_ecatnr1_2014_einzelseiten.

Como podemos observar, nesta composição a cor invade definitivamente a caricatura de Amadeo. O pintor continua a servir-se da tinta-da-china mas apenas como contorno leve, que serve de enquadramento ao preenchimento colorido a aguarela, observando-se uma tendência para escurecimento das figuras do centro para a periferia. Assim, ao centro predominam os tons de azul e de amarelo, principalmente na caracterização de D. Casimira e de um oficial. Imediatamente a seguir ganham protagonismo os tons de verde pálido, à esquerda, numa figura masculina que nos lembra o rei D. Carlos e seco, à direita, no homem cabisbaixo, com pequenos apontamentos de cinza na gravata de um e no chapéu de outro, e de amarelo acastanhado, nos cabelos e barbas. Seguem-se, de um lado e de outro, duas figuras perfiladas em direções opostas mas muito semelhantes na cor do cabelo, no tom de pele, na gola branca da camisa e no fato escuro. Por último, a primeira figura desta série, que reúne os tons mais escuros de todas só atenuados pelo rosa das bochechas e pelo laço azul colocado ao pescoço, sobre fundo branco.

Em suma, trata-se de um conjunto homogéneo em termos de composição e colorido, com um certo alcance humorístico, que anuncia alguma evolução. Em carta datada de 23 de outubro de 1907, o entusiasmo de Laranjeira relativamente aos progressos de Amadeo é notável: *“Muito e muito obrigado pela esplêndida coleção de caricaturas que me enviou. Esplêndida, repito: você está de dia para dia adquirindo mais vigor e sobretudo mais sobriedade no desenho.”*³⁹⁰



Figura 53. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (S/d). Grafite sobre papel, 14,5 cm x 10 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

Pelas semelhanças físicas com as caricaturas de Acácio Lino presentes em caricaturas de grupo, concluímos que o desenho sem título (figura 53) se refere à mesma personalidade. De perfil, Acácio Lino surge com os seus típicos olhos semicerrados, nariz curvo, bigode fino e aparado. Os materiais utilizados são lápis de cor e tinta-da-china

³⁹⁰ LARANJEIRA, Manuel. *Cartas*. Lisboa: Relógio d'Água., 1990, *Op. cit.*, p. 99.

sobre papel. Embora a cor continue a subordinar-se ao traçado firme e definido da tinta-da-china, esta caricatura apresenta novas características e preocupações: a pressão do lápis castanho sobre determinadas zonas como o nariz, com degradés de tons nas restantes partes do rosto, são usados como indicador da incidência de luz; já as linhas visíveis servem para introduzir texturas como rugas de expressão ou cabelos, por exemplo. A forma pormenorizada como a descrição da face visível e dos adereços (chapéu, colarinho, gravata) é feita, bem como a expressão geral da figura, permitem alcançar uma comicidade muito maior do que nos dois desenhos acima.

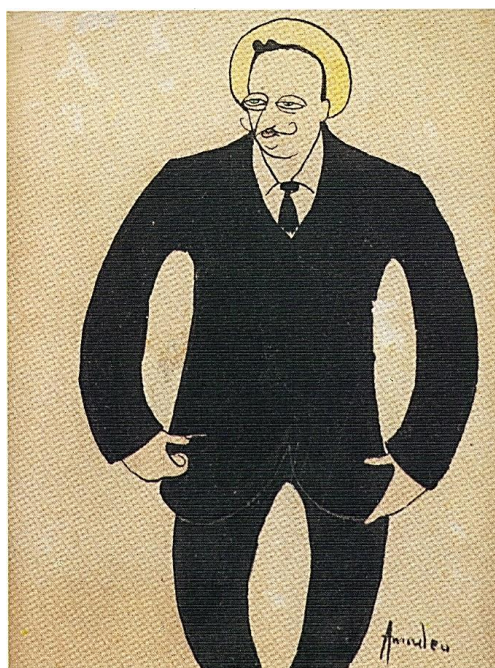


Figura 54. Amadeo de Souza-Cardoso. *Caricatura de Alberto Cardoso* (S/d). Grafite sobre papel, 12,5 cm x 9 cm. Caricatura observada no *Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*, CAM-FCG, 1987.

Durante os anos de 1908-1910, a cor aparecerá apenas pontualmente na obra caricatural de Amadeo, interligada em manchas negras de tinta-da-china. Uma dessas obras é uma nova caracterização de Alberto Cardoso (figura 54). Na face mantém o nariz grande e agudo, as pálpebras carnudas, o olhar mortífero e o bigode fino. O desenho do corpo não é integral, como em casos anteriores, terminando pouco depois dos joelhos,

mas é suficiente para produzir um retrato mais risível do que em casos anteriores. Isto porque, os braços e pernas do pintor têm uma forma arqueada e estão demasiado afastados, o que lhe confere uma aparência ainda mais desidiosa, só atenuada pela retidão do fato e gravata pretos. É o chapéu amarelo, visto de baixo para cima, com aspeto de auréola a envolver a cabeça, que transmite iconograficamente a ideia de tranquilidade e serenidade que a primeira caricatura individual de Alberto Cardoso também aparentava, mas por via de um traçado e de cores suaves e não de um ícone.

A mesma caricatura é reproduzida num conjunto humorístico de 1910, constituído por quatro figuras masculinas (figura 55). Aqui, o artista apresenta novos detalhes, entre os quais se contam o desenho da totalidade do corpo e a substituição do preto da gravata pelo vermelho. Estes pormenores concorrem agora para uma nova apreciação humorística da personalidade. Os sapatos juntos e dispostos um atrás do outro como resultado das linhas curvas descritas pelas pernas, bem como o mesmo posicionamento circular dos braços aludem aos movimentos de uma dança, como por exemplo o sapateado. A gravata vermelha torna a composição mais alegre, ajudando a compor esta ideia de ritmo.



Figura 55. Amadeo de Souza-Cardoso. *Conjunto de caricaturas* (1910). Aguarela sobre papel, 25,1 cm x 35,2 cm. Coleção CAM – FCG, Lisboa.

De entre as outras personalidades podemos identificar, no canto inferior direito, Acácio Lino, pelo modo similar como constrói o rosto da figura, bigode farto e revirado para cima e o queixo recuado. As roupas e a pose são de toureiro como se Amadeo quisesse identificar esta personagem com qualquer tipo de gosto pessoal. Há grande rigor na elaboração da expressão corporal muito mais estilizada e menos reta do que nos casos antecedentes, tal como na aplicação da cor, mais equilibrada e em harmonia com o traçado negro da tinta-da-china. O mesmo se pode observar na composição dos dois outros caricaturados deste painel. Além da sua composição por meio de linhas onduladas, há outra semelhança entre as duas figuras e a figura que identificamos como sendo Acácio Lino: os adereços. A casaca curta, lisa ou adornada, a faixa da cintura com franjas numa das pontas e de cor preta ou vermelha, a camisa rendilhada, o chapéu e as botas são elementos que permitem conotar as três personalidades com o mesmo gosto pessoal pela tourada, ou formular a hipótese de se tratar de indivíduos de origem espanhola, visto serem adereços muito presentes na indumentária dessa nação. Como os exageros fisionómicos são diminutos e não existe um texto a realçar o carácter cómico das caricaturas, Amadeo projeta uma identificação baseada na relação iconografia entre os indivíduos e os símbolos que os caracterizam.



Figura 56. Amadeo de Souza-Cardoso. *Conjunto de caricaturas* (1910). Aguarela sobre papel, 25,1 cm x 35,2 cm. Coleção CAM – FCG, Lisboa.

Terminamos a nossa análise com um conjunto de desenhos humorísticos individualizados (figura 56), nos quais podemos encontrar uma grande variedade de modelos, entre os quais se contam algumas das personagens caricaturadas anteriormente e, ainda, uma autocaricatura de Amadeo. Passemos à identificação e análise de cada uma dessas caricaturas.

No canto superior esquerdo, temos a inconfundível figura de Amadeo. O facto de se representar, pela primeira vez, de corpo inteiro, permite-nos uma melhor interpretação do modo como o pintor encarava a sua personalidade. Como acontece no núcleo de caricaturas anterior não são os contornos faciais que são exagerados, mas sim a expressão corporal. Assim, Amadeo surge vestido com elegante fato creme listado, gravata e chapéus negros e tem um cigarro fumegante ao canto da boca. O peito erguido associa-se aos braços e pernas curvos e à marcha em bicos de pés para nos dar uma visão geral de elegância, vaidade e génio. De facto, Amadeo recria-se baseando-se mais no que os outros pensam dele, do que na forma como se vê a si próprio, isto é, o artista segue deliberadamente o critério aparência em praticamente todas as suas caricaturas, procurando descrever pelo traçado exagerado de certos elementos as características psicológicas de cada retratado, o que aplica também à sua própria representação cómica. Em carta ao tio Francisco Cardoso, Amadeo faz referência a essa imagem que os outros têm de si e como ela pouco o afeta: *“Há gente que chama ao meu estado uma pretensão para sair fora do vulgar – que pensem o que queiram, indiferente me é – eu tenho as minhas razões e bastam. Eu sei o que agrada em geral – eu na generalidade desagrado. Até certo ponto não é menos lisonjeiro.”*³⁹¹

Imediatamente ao lado, voltamos a reconhecer a figura do Conselheiro Braga Júnior, com a sua enorme e característica barriga. Como parece ser opção nesta última fase da caricatura de Amadeo os traços faciais não são ampliados, apenas o semblante se torna mais carregado quando o artista tenta curvar a figura sob o peso da sua barriga. O

³⁹¹ PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores, 1983. *Op. cit.*, pp. 57-58.

chapéu acompanha essa curvatura, reforçando o estado psicológico que Amadeo quis imprimir ao conselheiro seu amigo.

Composto em contornos idênticos a Braga Júnior, a figura subsequente surge de perfil, pele e cabelo claros e com uma curvatura na parte superior das costas, aumentada pela contracurva descrita pelas pernas. Da sua boca pende um cigarro, que liberta um fino fio de fumo, tal como acontecia na autocaricatura de Amadeo. Julgamos, por todos estes distintivos, que o retratado seja Solá, um escultor espanhol, amigo do artista. A contrastar com o aspeto geral da fisionomia da figura está a cabeça erguida que lhe dá dignidade, apaziguando um pouco o sentimento de troça que esta poderia despertar.

Segue-se uma nova caricatura do Dr. Silveira. Em vez de surgir perfilado, a caricatura é concebida em perspetiva frontal. Mantêm-se os adereços como os óculos, o bigode e o guardanapo atado em torno do pescoço. A cabeça ligeiramente inclinada, os olhos pequenos e cerrados, as rugas em torno da boca, os ombros levantados e as palmas das mãos erguidas conseguem reproduzir o ar meigo e brincalhão de João Silveira, que algumas fotografias da época revelam.

Concentremo-nos, agora, na figura em meio corpo, situada exatamente ao centro do primeiro plano do conjunto. De boina e cachecol a envolver-lhe a face e mãos colocadas dentro dos bolsos de um casaco castanho pouco elegante, a figura masculina olha de soslaio o observador, enquanto um fio de fumo sai do cigarro que tem ao canto da boca. Além de Brancusi, Amadeo terá conhecido por esta altura Modigliani, nascendo entre eles uma cúmplice amizade. São conhecidas as condições de pobreza em que o italiano vivia e a doença que contrairia em criança (tuberculose), razão que o levaria a trazer consigo agasalhos como um casaco velho e sujo e um cachecol ou um lenço em torno do pescoço. Por esse motivo, acreditamos que a figura em destaque seja Amedeo Modigliani. Do ponto de vista da comicidade, salientamos o exagero de roupa que cobre a figura que deixa a descoberto apenas os olhos e o nariz.

Sendo impossível identificar os restantes caricaturados, dados os escassos distintivos físicos, podemos todavia interpretar o seu similar processo compositivo, plástico e humorístico. Falamos concretamente dos grupos de personagens que aparecem

no plano de fundo, dois homens curvados e um em posição vertical; no plano intermédio, um homem baixo ladeado por um homem alto; e, em primeiro plano, dois indivíduos apoiados um no outro. Em termos de composição, ressaltamos o uso de linhas simples e poucos exageros dos traços fisionómicos. O preenchimento continua a ser feito em tinta-da-china e aguarela e em contrastes claro/escuro, em que predominam os tons de preto e castanho. No geral são caricaturas menos engraçadas que as restantes, à exceção do par da esquerda, de caras e posicionamento mais risível.

1.4 Conclusão

O género caricatura constituirá, para Amadeo, uma porta de entrada para a modernidade artística. É enquanto aluno liceal, em Coimbra, que vemos surgir esses primeiros desenhos em que predominam os traços fisionómicos exagerados, rabiscados em livros ou em postais para a família e amigos. Prática que se intensifica depois durante o ano que permanece em Lisboa, conhecendo um manifesto aperfeiçoamento em Paris, a partir de 1906, com a abertura a novos modelos e tendências artísticas.

Não se deixando influenciar pela tradição caricatural nacional, de carácter fortemente político, os primeiros trabalhos de Amadeo refletirão três tendências distintas que identificámos previamente como social, profissional, pessoal/individual. Os tipos sociais que recria são indivíduos de vícios e ausência de valores morais, a que o pintor empreende uma crítica bem explícita. Todavia, a heterogeneidade do traço e do conteúdo impedem a associação a uma identidade artística. O mesmo não acontece comparativamente às caricaturas de profissionais e de personalidades concretas próximas de Amadeo, que possuem características muito próprias e comuns dentro da sua categoria.

Já os desenhos que representam profissões são constituídos por uma ou duas figuras do mesmo ofício. Regra geral, são ocupações mais populares e de menor relevância em termos sociais, o que revela a grande capacidade de observação do quotidiano que Amadeo possuía e a pouca importância que dava a figuras de destaque da

sociedade portuguesa ou parisiense. Outra característica é o facto de não se fazerem acompanhar de legendas, libertando o observador de qualquer intencionalidade de análise. O pintor deixa ao critério de cada qual a interpretação destes desenhos, abrindo o seu entendimento a considerações de carácter humorístico, abstrato e introspectivo.

E se, na subcategoria dos profissionais, já observamos alguma consonância de estilo, técnica e aumento do carácter cómico, é no retrato de personalidades individualizadas que se tornará evidente um conjunto de características formais, pictóricas e humorísticas comuns, que nos permitem identificar com clareza a obra caricatural de Amadeo.

Em termos formais, esta tipologia é iniciada por figuras em busto ou meio-corpo, optando o artista, na fase final, por retratos de corpo inteiro. Regista-se também uma tendência gradual para a substituição das linhas e formas retas, pelas curvas, mais harmoniosas e elegantes. As técnicas de eleição são a tinta-da-china e o carvão, embora com algumas experimentações da cor, que, invariavelmente, se vai subordinar ao traço.

Quanto ao conteúdo, o cómico das suas caricaturas pessoais fixa-se exclusivamente na imagem e não na relação entre texto/imagem, como acontecia com os tipos sociais. Tratando-se de trabalhos que privilegiam as particularidades de cada indivíduo, esse conteúdo ganhará, em Amadeo, contornos simbólicos. Isto porque, há uma progressiva substituição do exagero da fisionomia, típica da caricatura tradicional, pela relação cómica entre o indivíduo e os sinais que lhe são característicos, ou entre o indivíduo e os seus estados de alma, que permitem uma identificação dos retratados mais inovadora, dentro dos trâmites formais e teóricos da época. É uma clara aproximação ao “cómico de carácter” de Bergson, e, sobretudo, às teorias de Freud, que avaliam o riso como resposta a certas situações evasivas e como descarrego da tensão causada, contribuindo para o autoconhecimento do próprio indivíduo, ou seja, da sua interioridade.

Deste modo, o cómico constitui um processo de autoformação e autoconhecimento, que possibilitará a Amadeo, não só a experimentação de um conjunto de técnicas e materiais diferenciados, como principalmente a definição de um rumo artístico baseado na interioridade. Todavia, Amadeo compreende também a limitação

artística deste género, pelo que optará por expressar a sua linguagem através do desenho estilizado e da pintura.

Capítulo 2 | Desenho estilizado

2.1 Objetivos gerais do capítulo

O capítulo 2 da nossa tese tem por objetivos analisar o desenho estilizado de Amadeo de Souza-Cardoso, concretizado em duas produções de autor: o álbum *XX Dessins* e o conto ilustrado *La Légende de Saint Julian L'Hospitalier*. Com intensões e mensagens diferenciados, já que o álbum constitui uma mostra que pretende divulgar a identidade artística de Amadeo e a ilustração, um exemplar único, possui uma carga simbólica e pessoal excepcionais, ambas as obras mostram-se essenciais para compreendermos como se desenvolve a estética do artista entre os anos de 1911 e 1913.

2.2 *XX Dessins*

2.2.1 Objetivos e metodologia de análise

Tratando-se de uma publicação com uma tiragem considerável, realizada em diferentes formatos e amplamente divulgada na imprensa, iniciaremos a nossa análise por um historial expositivo e bibliográfico que evidencia a fruição que obra teve ao longo dos últimos cem anos. Seguir-se-á um breve apontamento relativo às características formais da obra e, um segundo, ao modo como Jérôme Doucet introduz a obra no prefácio antes de procedermos à análise de cada um dos vinte desenhos.

O nosso estudo compreende uma abordagem à iconografia, à composição e à técnica usadas para podermos afirmar o potencial estético destes desenhos no panorama artístico moderno. Nesta análise será utilizada uma das publicações do álbum de 1912,

constante do espólio do artista, com alusão aos desenhos originais, sempre que tal seja possível.

2.2.2 Historial expositivo e bibliográfico

Os desenhos originais realizados para o álbum estão hoje divididos entre os espólios da Fundação Calouste Gulbenkian (doação de Lucie de Souza-Cardoso), do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado e de coleções privadas³⁹². Ao longo dos cerca de cem anos de existência da obra estes foram expostos por diversas vezes e por diversas instituições: *Hamburger Kunstgewerbeschule* (c. 1913-1914; Escola de Artes e Ofícios de Hamburgo); *Retrospective de l'Oeuvre de Amadeo de Souza Cardoso* (22 de Maio a 13 de Junho de 1925, Galerie Briant-Robert); *Amadeo de Souza Cardoso, 1887-1918* (27 de Setembro a 8 de Dezembro de 1991, Museu de Arte Moderna; 5 de Março a 19 de Abril de 1992, Fundação de Serralves); *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910 -1940* (18 de Dezembro de 1997 a 12 de Fevereiro de 1998, Centro Cultural de Belém; 20 de Setembro a 30 de Novembro de 1997, Schirn Kunsthalle); *Amadeo* (11 de Junho a 3 de Julho de 1988, Palazzo Lazzarini); *At the edge: a portuguese futurist: Amadeo de Souza Cardoso* (11 de Setembro a 28 de Novembro de 1999, The Corcoran Gallery of Art; de 20 Janeiro a 17 de Março de 2000, The Arts Club of Chicago); *Amadeo de Souza-Cardoso: diálogo de vanguarda* (15 de Novembro de 2006 a 15 de Janeiro de 2007, Fundação Calouste Gulbenkian); *Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918): Ein pionier aus Portugal* (2 de Dezembro de 2007 a 30 Março de 2008, Ernst Barlach Haus); *Amadeo de Souza Cardoso* (20 de Abril a 18 de Julho de 2016, Grand Palais); *Amadeo de Souza-Cardoso / Porto Lisboa / 2016-1916* (1 de Novembro a 31 de Dezembro, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 12 de janeiro e 26 de fevereiro de 2017, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa).

³⁹² Chamamos a atenção para o facto de seis destes desenhos terem sido colocados nos primeiros três exemplares do álbum, como havíamos anunciado anteriormente, desconhecendo-se o paradeiro dos exemplares números 1, 4, 9, 11 e 20.

Diversas foram também as edições *fac-similadas* do álbum. No ano de 1983, a Fundação Calouste Gulbenkian e a Comissão de Turismo da Serra do Marão lançam duas edições distintas do álbum; em 1986, é a vez da Sulivros de Portugal publicar uma edição da obra para comemorar o centenário do nascimento do pintor; um ano depois, o Museu Municipal de Estremoz faz também uma edição dos desenhos; a partir de 1996, o Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso (Amarante) disponibiliza-os em grande formato; finalmente, em 2016, a Fundação Calouste Gulbenkian, por altura da grande retrospectiva da obra de Amadeo no *Grand Palais*, em Paris, volta a apresentar uma edição *fac-similada* de *XX Dessins*.

2.2.3 Características técnicas e materiais

Os vinte desenhos selecionados para o álbum que Amadeo faz publicar em 31 de agosto de 1912, sob o título *XX Dessins par Amadeo de Souza-Cardoso*, são impressos pela *Société Générale d'Impression*, em papel *imperial-japon* e *simili-japon*. Cento e trinta exemplares são impressos em papel mais nobre, possuindo o primeiro, três desenhos originais, o segundo dois e o terceiro um; cem exemplares seriam vendidos por subscrição. Quatrocentas reproduções impressas em *simili-japon* foram entregues a livrarias. Em Paris, Amadeo terá escolhido a livraria Lutétia, situada no Boulevard Raspail, perto do Jardim do Luxemburgo (Montparnasse), talvez devido à sua centralidade. Em Portugal terá colocado alguns exemplares numa livraria do Porto, conforme a indicação do próprio em carta à mulher³⁹³, embora não seja referido o nome da mesma.

Sobre a organização da publicação, José-Augusto França observa na sua monografia³⁹⁴ que a sequência dos desenhos não parece obedecer a qualquer ordem cronológica, temática ou formal. Os estudos mais recentes procuram associar pormenores

³⁹³ Carta de Amadeo a Lucie Pecetto, datada de 1912. Espólio ASC-BA-FCG.

³⁹⁴ FRANÇA, José Augusto. *O Modernismo na arte portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1983, p. 38.

dos desenhos, mas não estabelecem uma correlação entre eles que explique a ordem dada pelo pintor. Este aspeto reverte-se, por isso, de especial importância dentro da nossa análise, obrigando à particularização das características evidenciadas por cada desenho individualizado e no conjunto.

Muitas dessas características são explicitadas nos escritos de Carlos Composa³⁹⁵: o aspeto lírico, baseado na harmonia e musicalidade das composições; o aspeto onírico, presente nos movimentos cristalizados ou em trajetórias imprevistas, animais encantados e paisagens maravilhosas; a memória da arte bizantina, com ícones e frescos da imaginária ortodoxo-eslava; a heráldica do discurso figurativo; a elegância e delicadeza das formas, gestos, atitudes e intensões.

Porém, escapa a Composa a dimensão identitária destes desenhos para Amadeo. Como vimos no Capítulo 3 da Parte I, estes desenhos tendem a constituir referências diretas às raízes culturais do artista. A valorização da identidade do artista através da arte é um traço comum aos vanguardistas, mas que se expressa de formas muito diferenciadas.

Em termos cromáticos, é usada apenas a técnica da tinta-da-china sobre a superfície branca do papel.

2.2.4 Análise do prefácio

Depois da impossibilidade da sua primeira escolha, Laurent Tailhade, colaborador na revista *L'Assiette au Beurre*, de prefaciá-lo, é Jerôme Doucet o escolhido para assumir essa tarefa. Doucet era um escritor, jornalista e colecionador que na época dirigia a *Revue Illustrée*. Ele facultará a Amadeo os contactos de muitos dos críticos europeus mais famosos, a quem Amadeo envia de imediato uma edição do livro. Louis Vauxcelles, Vogel, Arthur Meyer, Gustave Kahn, Arsène Alexandre, Gustave Geffroy, Roger Marx,

³⁹⁵ Cf. COMPOSA, Carlos. *20 Desenhos de Amadeo de Souza Cardoso*. Pref. de Jerôme Doucet. Trofa: Solivros de Portugal, 1986.

Adolphe Basler, Simon Thiébaud, Roger Fry estão entre esses críticos que responderam com artigos elogiosos aos desenhos do português.

Enquanto introdutor da obra, o texto de Doucet, preparado cuidadosamente, aguça a curiosidade do leitor. O autor começa por ressaltar as duas grandes características dos desenhos de Amadeo: “decorativos e surpreendentes”. Depois, a sua apreciação segue na direção da defesa do talento do artista português, que diz ter evitado a banalidade ao criar um decorativismo muito próprio, novo e exótico.

Só, então, analisa os atributos formais, plásticos e simbólicos de alguns dos desenhos – destaca o contraste preto/branco, extremamente intenso e equilibrado, que causa quase um efeito “tapete do Oriente”; o sombreado rigoroso e sistémico, expressivo e causador de movimento; a forma dada aos seres vivos e objetos cuja intensidade os torna simbólicos – e particulariza as suas características essenciais, que lhe haviam parecido mais expressivas: o terror impellido pelo “Tigre”; a rapidez da perseguição dos “Três Galgos Brancos”, bem como o arco e flexa, presentes na mesma composição, que voam para o alvo como um pássaro; a elegância da “Amazona” que diz ter olhos maravilhosos; a competitividade impelida pelos cavalos de “Torneio”; a voluptuosidade das “Mouras”; o “D. Quixote” caracterizado como o cavaleiro da triste figura, hirtos e magros, inquietos e beligerantes, em contraste com Sancho, redondo e pançudo; os “Estudo do Nu” e “Estudo de Cabeça”, vistos como construções arquitetónicas provenientes de outros planetas; as “Florestas maravilhosas” que Amadeo desbrava com o seu talento. De fora de qualquer análise ficam “Mãe e filha”, “O atleta”, “Sobre o terraço”, “A cabra encantada”, “O banho das feiticeiras”, “Paisagem”, “Os falcões”, “Os cavalos do rei” e “Os cavalos do sultão”, “O descanso do veado” e “A tormenta”.

Doucet também procura justificar a organização sequencial dos desenhos, afirmando serem o grafismo e a técnica o elo de ligação entre cada uma das obras, mesmo quando a temática varia ou se torna imprevista.

O escritor repara ainda em dois pormenores interessantes. Um deles é o monograma, pousado em cada uma das páginas, como uma borboleta numa flor, máscara, tatuagem ou marca de ferros quentes que tornam os desenhos ainda mais poderosos, tal

como eram os painéis góticos esculpidos na madeira. A outra singularidade destacada é visão histórica e cultural que parecem demonstrar estas obras, ao revelarem as terras transatlânticas para as quais os portugueses partiram em conquista.

Introduzidos na obra pelas palavras e apreciações de Jérôme Doucet, quanto a nós muito assertivas, debruçar-nos-emos sobre a análise de cada um desses vinte desenhos de forma individualizada, procurando neles esses sinais anunciados, bem como outros que terão escapado ao crítico, com o propósito de traçar as conceções estéticas que estão na base desta obra em particular.

2.2.5 Análise dos vinte desenhos

A capa do álbum é simples e apresenta-se em formato vertical. O texto, escrito em maiúsculas, encontra-se estruturado em coluna na metade superior da folha, com maior destaque para “XX DESSINS”. No nome do artista, “SOUSA” aparece ainda com “S” e não com “Z”, como será firmado em produções subsequentes. No plano inferior e centralizado surge um símbolo inquietante, desenhado pela primeira vez na página 9 de *L'Évolution Creatrice*. O monograma, visto por Doucet como máscara ou borboleta, é desvendado por Molder³⁹⁶ como a metamorfose entre o falcão e o escorpião. A hipótese do falcão parece viável, não só por ser o símbolo do caçador³⁹⁷ com que Amadeo se identificava, como por surgir de asas afastadas nos cantos superiores da página. Contudo, dado o seu grau de abstração encaremos a figura como a representação figurada do próprio artista na sua obra.

No desenho de estudo para a folha de rosto (figura 57), certos elementos figurativos, como os corpos dos dois falcões superiores, as três estrelas cimeiras e em

³⁹⁶ Cf. MOLDER, Maria Filomena. “La Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert e Amadeo de Souza-Cardoso” in *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006, pp. 23-25.

³⁹⁷ Cf. CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

torno do falcão inferior e a estrutura envolvente do texto são escondidos por manchas de guache branco, simplificando e equilibrando a composição.

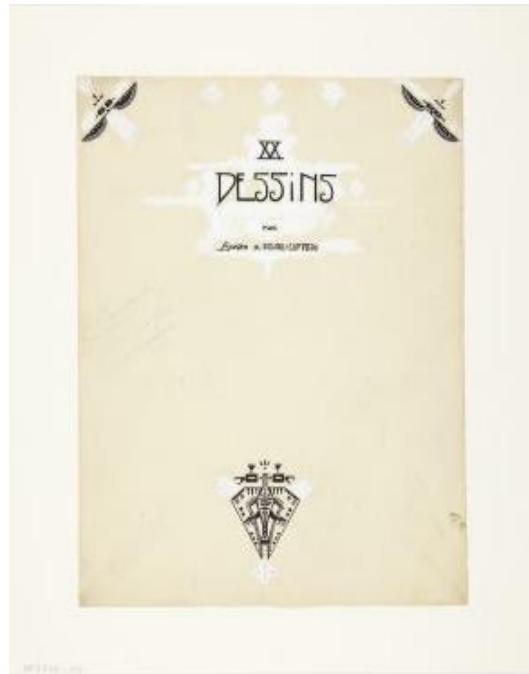


Figura 57. Amadeo de Souza-Cardoso. *Frontispício do álbum XX Dessins* (1912). Tinta-da-china e guache sobre papel, 25 cm x 32,4 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Na página referente à justificação da tiragem vamos encontrar a reprodução do “Ex-Libris” (figura 58) do pintor: espécie de emblema, dominado por um castelo, símbolo de nobreza. Este é ladeado por duas torres, que se posicionam obliquamente como Torres de Babel, causando instabilidade à representação tradicional da fortaleza; na muralha alta centraliza-se um falcão menos abstrato do que em casos anteriores; imediatamente por cima duas espadas cruzadas representam as armas do cavaleiro; em baixo, duas flores e uma estrela que se assemelha a uma cruz tomam lugar; em cada um dos cantos um escudo triangular completa a heráldica; contornando o castelo pela parte inferior, uma fita apresenta a data de realização do desenho, bem como a máxima do artista “JUIN / ACCOMPLIR / C’EST / VAINCRE / 1912” [Junho / Cumprir / é / vencer / 1912].



Figura 58. Amadeo de Souza-Cardoso. *Ex-Libris* (1912). Tinta-da-China sobre papel, 20,7 cm x 17,7 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

No primeiro desenho, “Tête d’étude” (figura 59), identificamos um busto humano, com uma certa graciosidade feminina. Desenhado de perfil, este busto constrói-se a partir do encadeamento de formas ovais (rosto, crânio, pescoço, ombros) com formas geométricas (triângulos a formar o nariz, os lábios e a sobrancelha; quadrados no olho, pupila e orelha; retangular nas estruturas que ligam o olho à testa). Ainda assim são as superfícies curvas, predominantes na composição, as responsáveis pela harmonia. As linhas onduladas que envolvem e avolumam o crânio, presentes, também, em paralelas, pendentes do ombro direito, provocam vibração e movimento na figura. Mais intrigantes são sem dúvida os conjuntos de linhas e superfícies pontiagudas colocadas em torno do queixo e ombros, ou o preenchimento que delimita a parte posterior do pescoço. E se os primeiros se assemelham a pelos ou adornos indígenas feitos de tufo de linhas, os segundos parecem tomar a forma de sombras, anulando a retidão do enorme pescoço. Aqui a cor negra da tinta-da-china é usada para modelar a figura e não para a preencher. As pontuais texturas ajudam a enriquecer o enorme espaço vazio.

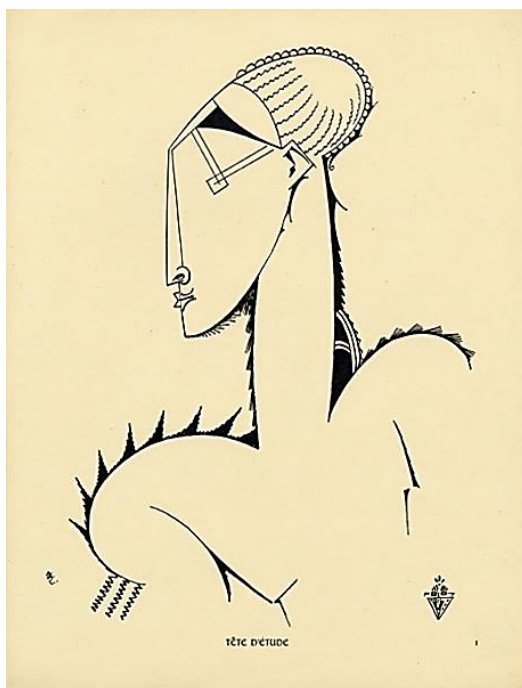


Figura 59. Amadeo de Souza-Cardoso. *Tête d'Étude*, desenho n.º 1 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-China sobre papel. 22 cm x 26,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Apesar da inegável elegância da figura conferida pelo equilíbrio das formas e delicadeza do traço, existe uma outra característica a ela associada, bastante inquietante, que se prende com a falta de expressividade facial. O principal motivo para o sucedido está na inexistência de um olho real, ou seja, de um mecanismo de ligação entre exterior e interior que é substituído por uma simulação que encadeia linhas e formas geométricas, sem qualquer preenchimento. Ora, elegância, simplicidade de linhas e inexpressividade da figura são marcas da estilização desenvolvida por Modigliani quando se dedica, nos mesmos anos, ao estudo das cariátides. As “colunas de ternura”³⁹⁸, cognominadas pelo italiano, foram apresentadas na exposição conjunta com Amadeo, no *atelier* do artista português, em 1911, como referimos no apontamento biográfico do artista português. As semelhanças com os desenhos de estudo realizados para a criação das estátuas são

³⁹⁸ KRYSTOF, Doris. *Amedeo Modigliani 1884-1920. A poesia do olhar*. Colónia: Taschen, 2012, pp. 25-39.

inegáveis. A título de exemplo comparativo podemos apresentar “Woman in Profile” (figura 60).



Figura 60. Amedeo Modigliani. *Woman in Profile* [Mulher de perfil] (1910-1911). Carvão e pastel sobre papel, 42,9 cm x 26,7 cm. Coleção MoMA, Nova Iorque.

No entanto, como é possível observar, há na cariátide de Amadeo (se assim lhe podemos chamar) uma imagética decorativa que ultrapassa o ideal de beleza de Modigliani e, ao mesmo tempo, um certo cuidado de consonância com o cubismo destes tempos. O que é observável sobretudo na geometrização das formas, que anunciam uma identidade artística diferenciada do toscano.

Antes de terminarmos a análise do primeiro desenho ressaltamos dois elementos que anunciam a presença do pintor no espaço pictórico. Um, colocado no canto inferior esquerdo, é o monograma das suas iniciais; outro, situado no canto oposto, trata-se da transmutação do falcão na máscara do próprio Amadeo. Duas formas diferentes de se fazer representar e de se tornar ator das suas narrativas.

No conjunto e atendendo às suas características, este desenho pode ser encarado como a personificação do cicerone que nos irá introduzir no universo fantástico de Amadeo. A anulação do olho da figura, como se fosse cega, indica ao observador que ele terá de perceber este mundo interior com os seus próprios olhos, com a sua própria sensibilidade e intuição.



Figura 61. Amadeo de Souza-Cardoso. *La Forêt Merveilleuse*, desenho original n.º 2 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-China sobre papel, 33,7 cm x 26,4 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

No segundo desenho, Amadeo apresenta-nos a sua “Floresta Maravilhosa” (figura 61), dominada por uma densa vegetação e por animais das mais diversas espécies. Ao centro, distinguimos um explorador adereçado como um *cowboy* americano e posicionado de forma dançante.

Mais complexa que a anterior, a composição desta obra obedece a uma estruturação piramidal cujo cume se encontra no dorso do elefante, percorrendo, à esquerda, toda a verticalidade do corpo deste animal até à ave e, à direita, o cavalo mais recuado e a espinal do leopardo. Dentro desta forma encontram-se praticamente todos os

elementos figurativos da representação: o elefante, os cavalos selvagens, o leopardo, a ave exótica, o explorador, a máscara (símbolo da presença de Amadeo), o monograma com as suas iniciais e a datação (1912). O espaço não abarcado pela pirâmide é preenchido por uma vegetação alta e por uma maior incidência de preto, em que se inscreve a silhueta branca de um macaco.

A textura cromática e volúmica que Amadeo cria entre o negro modelante e a superfície branca da folha de papel são de veras impressionantes. Linhas curvas entrecruzam-se com linhas retas com diferentes posicionamentos, contrastando com círculos espalhados um pouco por todo o espaço compositivo. No final o preenchimento é integral, o que reforça em grande medida a impressão de movimento criada pelo desenho dos animais em marcha (elefante e cavalos) ou prestes a atacar (tigre e ave) e da figura humana, que surge em desequilíbrio e desproporcionada relativamente aos animais. Já a luminosidade é sugerida pela falta de preenchimento, especialmente na faixa central que inclui o elefante, os cavalos e o explorador.

Mais do que um significado icónico, a floresta de Amadeo tem o significado identitário que anunciamos previamente, por aludir às “*terras fabulosas conquistadas pelos seus antepassados*”³⁹⁹, esses outros mundos virginais e desconhecidos, as Américas, a África, a Ásia, desvendados pelo descobridor português, o primeiro entre todos. Amadeo exalta, assim, as qualidades do seu povo, lembrando o seu pioneirismo de forma exuberante. A narração e a figuração ganham, por isso, um sentido mais pessoal e histórico.

Como fonte de inspiração é inequívoca a presença do imaginário onírico de Rousseau, apontado por Catarina Alfaro⁴⁰⁰, quer na vigorosa vegetação, quer na expressão dos animais. Lembremos que Amadeo havia adquirido a obra *Henri Rousseau*, de Wilhelm Uhde, no ano de 1911, e apontado alguns dos quadros que mais o haviam

³⁹⁹ Como Marinus e Ary Leblond referiram no seu artigo, editado a 8 de Junho de 1912, pela revista *La Vie* e citado, na íntegra, no Capítulo 3 da Parte I.

⁴⁰⁰ *Amadeo de Souza-Cardoso: XX Dessins* / Texto de Catarina Alfaro; Coord. Ed. Clara Vilar, Manuel Rosa; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Documenta, 2016, pp. 70-71.

impressionado. Os macacos de “Singes” ou de “Jeux de singes”, os cavalos e o tigre de “Cavalier attaqué par tigre” ou mesmo “Combat tigre-buffle”, que também nos mostra o felino em posição de ataque, são alguns exemplos que têm correspondência direta neste desenho de Amadeo.

Sendo um misto entre fantasia e apanágio de uma nação e de um povo, esta obra remete-nos para o domínio da lenda e do mito, que tanto povoa a imaginação aristocrática do pintor e irá diferenciá-lo tanto dos portugueses a viverem em Paris como dos vanguardistas com quem contactava.

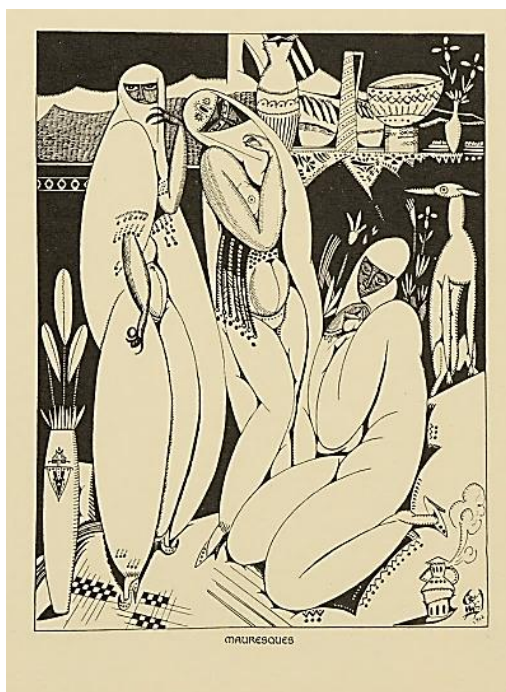


Figura 62. Amadeo de Souza-Cardoso. *Mauresques*, desenho n.º 3 do álbum XX Dessins (1912), Tinta-da-China sobre papel, 22 cm x 26,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

As Mouriscas de Amadeo (figura 62), correspondentes ao desenho n.º3, são-nos apresentadas como belas colunas, envolvidas por um cenário de artefactos orientais e por um galgo. Como fontes textuais de base, podemos destacar a obra *Tesoros de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballeros, moriscos y otros*, nomeadamente, os “Romances de Abindarraez”. Os primeiros versos deste romance

apresenta-nos três mulheres mouras, Jarifa, Zaida e Zara, por quem estão apaixonados os reis Abindarraez, Muza e Chico de Granada:

*“Abindarraez y Muza,
Y el rey Chico de Granada
Gallardos estan vestidos
Para bailar una zambra.
Un lunes á media noche
Fué de los tres concertada,
Porque los tres son cautivos
De Jarifa, Zaida y Zara.”*⁴⁰¹

Existe igualmente na etnografia portuguesa uma lenda protagonizada por três mouras encantadas, havendo mesmo repetição do nome de uma delas, Zara, Lidia e Cossina. Manuel Joaquim Delgado descreve-as da seguinte forma:

*“Cossina, a mais velha, com seu sorriso encantador que lhe bailava nos lábios de carmim, possuía o sortilégio de encantar e prender quem quer que fosse. Zara, a do meio, parecia ter o condão feiticeiro nos próprios olhos negros como a noite estrelada. Lidia, a mais nova, era a graça do luar de Agosto.”*⁴⁰²

Amadeo, um profundo conhecedor da tradição popular portuguesa, parece dar forma às palavras do autor ou, por incongruência temporal, ser o inspirador de tais palavras com o desenho que nos apresenta.

Visualmente, o orientalismo destas figuras é inspirado tanto pelos Ballets Russes de Diaghilev, nomeadamente os figurinos utilizados no bailado Shéhérazade – fonte muitas vezes citada, sem que surja estabelecida uma referência direta – como pelas estátuas asiáticas do Museu Guimet ou egípcias do Louvre, de que Amadeo era visitante

⁴⁰¹ OCHOA, Eugenio de. *Tesoros de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballeros, moriscos y otros*. Paris: Baudry, Librería Europea, n.d, p. 329.

⁴⁰² DELGADO, Manuel Joaquim. *A Etnografia I e o Folclore no Baixo Alentejo*. Beja: Assembleia Distrital de Beja, 1985, pp. 240-244.

assíduo. A modelação corporal, o ventre saliente e descoberto, a volumetria das vestes são os pormenores que o artista irá recriar com maior grau de precisão e originalidade. Apesar de toda a sua graciosidade, o modo como as mulheres se distribuem pela composição não deixa de sugerir uma certa proximidade às “*Demoiselles d’Avignon*” de Picasso.

Mas, na versão de Amadeo, esta é a história de três mouras sensuais que encantam o observador. Da esquerda para a direita, a primeira esconde o rosto com um enorme véu pendente, deixando entrever os olhos, o nariz, os antebraços, as mãos e o ventre redondo. As suas vestes são largas e abaloadas, terminando nuns elegantes sapatos orientais de biqueira fina e revirada e de salto alto, com os quais pisa um soalho que nos lembra um tabuleiro de xadrez. A segunda, posicionando a cabeça de forma languida, possui um olhar muitíssimo mais penetrante e sedutor. O erotismo desta figura é reforçado pelo tronco quase nu (apenas ornado com parte do véu, grandes fios de missangas e calças menos volumosas que as da mulher a seu lado) e pela contração das pernas, numa atitude dançante, provocando um movimento delicado de curvas e contracurvas. A terceira figura tem os joelhos apoiados num tapete e o rosto mais descoberto que as mulheres anteriores. O seu ar é mais contemplativo e dócil do que propriamente provocador. No entanto, de todas as três ela é a que tem o corpo mais coberto. Um pouco mais acima desta figura, um galgo branco surge sentado. Jarras, bacias, lumieiras, flores espalham-se em torno destas figuras. Ainda assim, tudo isto parece passar-se num ambiente exterior, rodeado de dunas desérticas, sob um céu noturno.

A intemporalidade destas figuras é admirável. A imagem mitificada das mulheres árabes, repleta de feminilidade e sensualidade, seja há cem anos quando a obra fora realizada, seja há mil quando os muçulmanos habitavam a Península Ibérica, ou mesmo hoje em dia, mantém-se intacta e muito semelhante ao modo como Amadeo a reproduz. No imaginário do pintor, elas são ícones dos tempos das conquistas cristãs aos infiéis, tempos em que cavaleiros bravios se deixavam cativar pelos seus mistérios e danças eróticas. Esse jogo de sedução é representado pelo tabuleiro de xadrez. Os artefactos possuem também um carácter histórico, constituindo uma prova da riqueza cultural deixada pelos mouros. Já a presença do cão é algo enigmática. Na iconografia egípcia, a

mais próxima do tema tratado, este animal é o guardião das portas sagradas⁴⁰³, mas nesta composição ele guarda as três mouriscas que se deleitam no seu oásis.

Quanto à composição este desenho é bastante inovador, nascendo do encadeamento de diferentes perspetivas e planos. O primeiro plano é composto por uma faixa triangular que nasce à direita e afunila à esquerda, cuja tonalidade essencialmente branca nos indica um foco de luz. Este é confirmado pelas sombras da candeia, do jarro e da perna direita da mulher da esquerda. Ao centro, as três mouras adquirem um prolongamento vertical (no caso das duas primeiras) e transversal (no caso da terceira) incríveis, constituindo o centro estruturador de toda a composição, bem como o núcleo temático da mesma. O segundo plano é formado pela faixa negra que serve de fundo às figuras humanas. Nele inscreve-se o galgo, as flores naturais, mas também uma espécie de parapeito, ornado com rendas, onde estão colocados utensílios de uso doméstico. O último plano compreende a faixa horizontal superior. Aqui identificamos a presença de dunas e uma entrada ou ruína. Assim, dada a sobreposição destes dois planos de fundo, notamos alguma incoerência na integração das várias partes pictóricas, mergulhando a nossa visão num cenário mais onírico.

No que respeita às formas, as três mouras são construídas a partir do encadeamento de duas configurações ovais. O galgo e alguns artefactos como as jarras e bacias têm igual formato. Outros, tais como o grande jarro decorado com a máscara de Amadeo ou o jarro, adquirem uma forma mais cilíndrica. Já as triangulações também se verificam, nomeadamente nas dunas, na entrada para a ruína, nos rendilhados, nos sapatos, no tapete e na lanterna.

É, essencialmente, pelos contornos arredondados, pelo preenchimento decorativo e pelo contraste preto/branco que nos é transmitida a ideia de volumes, tridimensionalidade e texturas, bem como de harmonia. A ilusão de movimento nasce do posicionamento suspenso dos braços e mãos das três personagens, do ondeamento das suas vestes, da agitação das dunas e do fumo da lucerna.

⁴⁰³ Cf. CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

Tal como no desenho anterior, a riqueza decorativa domina a composição. No entanto, o fator mais cativante é a expressão das figuras humanas. Modeladas e harmoniosas, estas possuem olhares profundos e inebriantes que enredam o observador na sua teia de sedução.



Figura 63. Amadeo de Souza-Cardoso. *L'Amazone Noire*, desenho n.º 4 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-China sobre papel, 22 cm x 26,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

“L’Amazone Noir” (figura 63) é o título do desenho seguinte. Nele destacam-se, em primeiro plano e numa perspetiva lateral, as enormes, elegantes e negras fisionomias de um cavalo e da uma amazona. À primeira vista é o imaginário medieval de Amadeo, onde damas nobres e aristocráticas se movem, que servira de temática à composição. Todavia, Carlos Composa compara a figura humana às mulheres da *Belle Époque*⁴⁰⁴, hipótese certamente baseada nas suas características físicas: cabelo e chapéu curtos, golas

⁴⁰⁴ Cf. COMPOSA, Carlos. *20 Desenhos de Amadeo de Souza Cardoso*. Pref. de Jérôme Doucet. Trofa: Solivros de Portugal, 1986, p. 22.

e punhos rendados, cintura fina, vestido longo sem armação. Esta observação incita a reflexão sobre a intemporalidade que Amadeo quer associar às figuras retratadas. Ainda neste plano, por baixo das patas do cavalo identificamos, pelo seu corpo pontilhado, um cão de raça dálmata. Ao fundo, em grande contraste dimensional, vislumbra-se alguma vegetação e um palácio. As duas marcas do pintor, isto é, a sua máscara e as suas iniciais voltam novamente a aparecer em cada um dos cantos inferiores da representação.

Quanto às formas este é o desenho mais simples que os antecedentes. As duas figuras centrais dispõem-se de forma retangular. O traçado das linhas retas que a constituem compreende toda a verticalidade do cavalo, da nuca às patas dianteiras, seguindo, depois, da cabeça do animal até à cabeça da dama e desta em direção às patas traseiras do equídeo. Dentro desta estrutura, o corpo da mulher adquire um formato de ziguezague. O cão é, igualmente, constituído por um formato retangular. Já a vegetação serpenteada é delimitada por uma linha curva. A meio desta surgem as torres do castelo, cilíndricas e triangulares.

Nesta representação o contraste claro/escuro é utilizado de duas formas distintas. No conjunto cavalo-amazona, o preenchimento é feito a negro sobre fundo branco e os contornos e a incidência de luz com pequenos apontamentos de branco inscritos em fundo negro. Já a modelagem do cão e da vegetação faz-se de maneira inversa. A tinta-da-china negra é usada como contorno, em fundo branco, sendo o preenchimento, no caso do cão, feito por meio de pontos pretos. O contraste é identicamente o responsável pela volumetria e texturação das figuras.

E, se o cavalo permanece estático, a impressão de movimento está presente nos gestos da amazona que o monta, nomeadamente no modo como segura as rédeas, na inclinação do tronco e do rosto e nas suas vestes pendentes. Está também ligado às linhas frisadas e irregulares que compõem a flora envolvente e ao encadeamento assimétrico de formas geométricas do palácio.

A representação da amazona e a expressividade que lhe é impressa encontra paralelo na obra de Modigliani, que, como tivemos já oportunidade de referir, é por esta

altura o grande companheiro artístico de Amadeo. Atentemos na tela “Mulher com casaco amarelo” (figura 64).

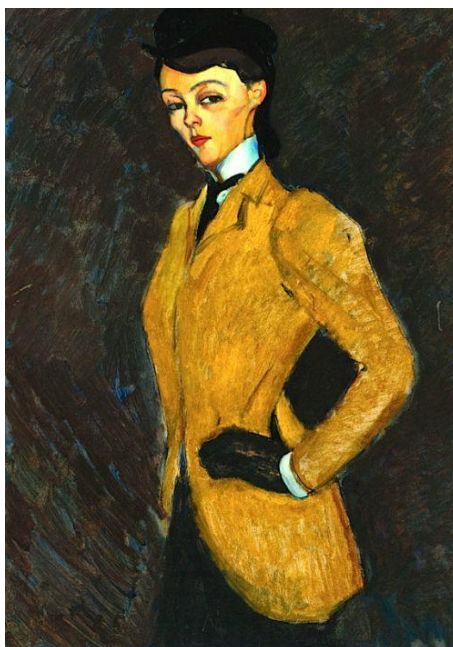


Figura 64. Amedeo Modigliani. *L'Amazone* [A Amazona] (1909). Óleo sobre tela, 92 cm x 65 cm. Coleção particular. Reprodução observada em KRYSTOF, Doris. *Amedeo Modigliani 1884-1920. A poesia do olhar*. Colónia: Taschen, 2012, p. 17.

Esta pintura retrata a Baronesa Marguerite de Hassa de Villers, em traje de montar. A altiveza com que o pintor italiano compõe a figura anuncia uma mulher autoconfiante e orgulhosa da sua posição. Mas é especialmente o olhar o elemento mais perturbante da representação. Este está carregado de presunção e arrogância, concentrando toda a carga psicológica do quadro. Curiosamente, é o mesmo olhar que vemos expresso na amazona de Amadeo, acompanhado de gestos subtis e elegantes que, tal como na pintura de Modigliani, são reveladores de algum coquetismo social. O que se torna admirável dado o monocromatismo do desenho. Esteticamente, como vimos, a conceção do olhar como expressividade identitária e sentimental começam a ganhar significado na obra de Amadeo ainda na caricatura. Modigliani, retratista por convicção, desenvolvia-a na

pintura. A partilha formal e simbólica deste elemento entre ambos será, por isso, manifesta.



Figura 65. Amadeo de Souza-Cardoso. *Mère et Enfant*, desenho n.º 5 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-china sobre papel, 22 cm x 26,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

No desenho número 5, “*Mère et Enfant*” (figura 65) são colocadas no centro da composição, constituindo o centro temático e estruturador da composição. A filha está sentada ao colo da mãe. Os seus rostos, adornados com pinturas, bem como as roupas simples, mas ornamentadas, lembram-nos mulheres indígenas. O cenário envolvente, repleto de grandes jarras de flores, almofadas e dois gatos pretos, sugere-nos um ambiente natural. No canto inferior direito, a máscara de Amadeo substitui a sua assinatura.

Mais do que um enredo, esta imagem mostra um acentuado simbolismo. São índias estas figuras humanas, como aquelas que os portugueses encontraram no Brasil. Porém, o modo sereno, carinhoso e protetor com que Amadeo as representa é tocante e atemporal. Representa-se, aqui, o amor de mãe na sua forma mais pura e doce. A escolha de figuras aborígenes, de hábitos simples e grande ligação à natureza vem reforçar o a

autenticidade e incondicionalidade que caracteriza esse amor. Mais uma vez, são os rostos que concentram a carga psicológica. O olhar terno da mãe, o modo como o seu corpo envolve o da filha, causam-nos um inebriamento tal, que nos faz recuar às memórias mais felizes da nossa infância. Acolhida, com a cabeça junto ao peito da mãe, a filha mostra uma expressão vaga, de quem não possui qualquer preocupação, apenas deseja aquele abraço terno. A presença dos dois gatos pretos imediatamente atrás das duas figuras femininas não tem uma conotação de azar como vulgarmente julgamos, mas com a significação atribuída pela civilização egípcia: a personificação da deusa da fertilidade, *Bastet*⁴⁰⁵. Representando as duas mulheres também a fertilidade, os dois gatos funcionam como as suas sombras, numa conjugação fantástica entre seres da natureza. Os vasos de flores intensificam essa ambiência feminina que é, em suma, a representação da continuidade da vida, nas suas estruturas mais naturais.

A perspetiva compõe-se a partir de uma interseção de planos, que torna quase impercetível o distanciamento espacial. Ainda assim, existe um maior destaque em relação ao enquadramento do conjunto mãe-filha, feito pela cadeira em que ambas estão sentadas; seguindo-se, progressivamente, um aprofundamento do flanco esquerdo, e, só depois, a retaguarda das figuras. É interessante reparar que este é o único desenho em que os limites da esquadria traçada são violados pelos elementos decorativos.

Apesar da estaticidade dos elementos humanos e materiais, o preenchimento, repleto de formas curvas, elipses e linhas serpenteadas, provoca uma sensação de movimento frenético. São também estas linhas e superfícies conjuntamente com a utilização do preto os responsáveis pelas texturas e volumes, como noutros casos já vistos.

No desenho que serve de estudo a esta obra (figura 66), a mãe é-nos apresentada como uma senhora de vestidos longos, saltos altos e cabelo à garçon, tal qual uma dama da sociedade da *Belle Époque*. Ao passo que a filha se mostra mais amedrontada do que na composição final. São também mais perceptíveis os objetos de mobiliário como a grande poltrona, onde ambas se sentam, ou a mesa que serve de suporte à jarra. Isto

⁴⁰⁵ Cf. CIRLOT, Jean Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000.

significa que para o desenho final Amadeo terá repensado a contextualização inicial das suas personagens, deslocando-as social e iconograficamente de modo a que servissem o propósito de valorização identitária que parece estar na génese do álbum. Assim, o desenho passa a evocar as terras virgens dos índios, descobertas pelos nossos antepassados.



Figura 66. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* [Estudo para Mãe e filha]. Lápis de cera e grafite sobre papel, 33,8 cm x 25,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Em termos formais, é reconhecida a inspiração na arte estatutuária da África, Ásia, Oceânia ou Américas, evocativas da fertilidade; mas também na obra plástica de Gauguin, sobre os indígenas do Taiti, a qual descreve os hábitos simples de um povo que não conhecia as exigências sociais da vida citadina europeia. No entanto, as índias de Amadeo possuem uma estilização demarcada, ao ponto de cruzarem a fronteira do onírico. São criaturas sensíveis e expressivas, características primordiais da arte desenhista de Amadeo até aqui.

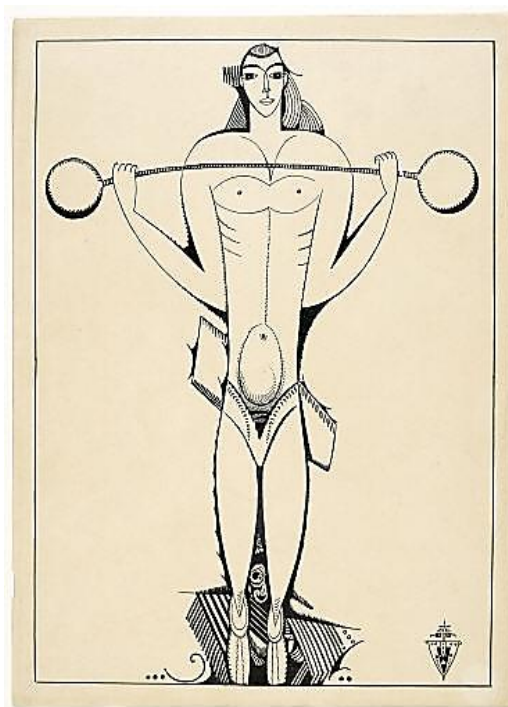


Figura 67. Amadeo de Souza-Cardoso. *L'athlète*, desenho original n.º 6 do álbum *XX Dessins* (1912). Tinta-da-china e guache sobre papel, 32,5 cm x 25 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Idealizado como um atleta da Grécia antiga, a figura que Amadeo nos apresenta em sexto lugar (figura 67) parece inspirar-se na obra de Teine, *Filosophie de l'art*, nomeadamente no que respeita à descrição da arte desse período, assente na conceção de corpo perfeito, atlético e harmonioso.

Utilizando uma perspetiva frontal, a figura distende-se verticalmente ao longo de toda a folha. Amadeo utiliza o formato de cruz para a conceber, isto é, um retângulo vertical interseccionado, na parte superior, por um horizontal. As linhas que a modelam são essencialmente curvas, o que lhe confere a tal harmonia das estátuas gregas. Também o cromatismo aumenta essa proximidade, uma vez que o pintor evita o preenchimento negro da figura, optando por utilizar apenas contornos finos e subtis, tal como havia feito no primeiro desenho, apresentando o modelo com uma tonalidade ebúrneia. Apesar do artista procurar dar volume ao seu atleta por meio de sombreados mais espessos – por

exemplo, na nuca, entre os antebraços e os braços ou entre o tronco e a região abdominal, em torno das coxas e em torno dos joelhos – a figura permanece bidimensional.

Em Amadeo o decorativismo surge como traço identitário e o pintor não abdica dele, mesmo nas suas composições mais simples. Resta-nos, por isso, analisar dois elementos de configuração algo intrigante mas cuja função parece óbvia: causar equilíbrio à representação, anulando a excessiva verticalidade da figura central e simultaneamente introduzindo espacialidade na composição. Assim, observamos aos pés do atleta um sombreado de talho triangular, listado ou em elipse, acompanhado de pequenos círculos fechados e abertos que preenchem a parte inferior e traseira do espaço. Através destes elementos o artista evita a sensação de vazio e consegue introduzir um plano de fundo. De seguida, na zona da cintura, uma superfície retangular e transversal é colocada na retaguarda da figura, aumentando essa sensação de presença de dois planos de perspetiva. Por fim, na parte posterior da cabeça do atleta, voltamos a encontrar linhas paralelas, retas e arqueadas ou mesmo ziguezagueadas, situadas sobre a orelha direita da figura. Estas são menos significativas em termos dimensionais que as anteriores, embora continuem a ter o mesmo propósito de profundidade e harmonização.

À semelhança de casos anteriores, o mais fascinante volta a ser a expressão corporal e do olhar impressos à figura. O porte vigoroso, sadio e elegante deste atleta do século XX vai de encontro ao ideal de beleza clássico de Amadeo, também defendido por Modigliani. No entanto, sendo o pintor um homem de grande interioridade, a beleza física é completada pela dimensão psicológica, frequente nas suas personagens. Deste modo, Amadeo cria uma figura humana de olhos amendoados e de um negro profundo, que encara o observador de frente, obrigando-o a refletir sobre o que estará para lá da aparência. É interessante reparar que este é um traço comum à caricatura que o pintor não abandona nos seus desenhos estilizados.

Amadeo assina esta obra com a máscara que criara para se autorretratar.

“Sur la Terrace” (figura 68) conta-nos a história de uma mulher nua que, sentada numa poltrona, no seu terraço, num dia de sol radioso, se volta para trás para observar as embarcações que chegam ao cais. À sua direita, uma espécie de tapeçaria mostra-nos uma

cena campestre, com cervos a saltar sobre as moitas, e outra de cavalos e castelos, de cunho medieval. Por cima, agita-se uma cortina padronizada com estrelas, de memória oriental. Entre a curvatura descrita pela perna direita da figura humana vislumbra-se um novelo de linhas com uma agulha espetada, anunciando que esta atividade fora suspensa pela chegada dos barcos. Com eles, chegam as histórias, memórias e oferendas dos locais mais longínquos, que podemos associar às tapeçarias que se erguem à direita. Esta chegada terá suscitado a surpresa dos naturais, representada pela mulher contorcida. O facto de estar nua causa alguma estranheza e impede um enquadramento espaço-temporal assertivo. Seguindo a lógica do desenho n.º 5, este nu simbolizará o estado primitivo do Homem, solto de amarras sociais ou morais, uma clara alusão ao Homem moderno.



Figura 68. Amadeo de Souza-Cardoso. *Sur la terrasse*, desenho n.º 7 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-China sobre papel, 22 cm x 26,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Amadeo estrutura a composição do seu desenho interseccionando diferentes planos perspéticos, que iludem a percepção visual do observador. O primeiro é composto pelo nu que surge frontalmente, modelado por um contorno fino de linhas negras sobre fundo branco e ainda pelo tapete que enquadra as pernas da figura. Partindo do canto inferior esquerdo, o segundo plano constitui-se a partir do soalho axadrezado, das escadas e da poltrona. Aqui a perspectiva é desenvolvida essencialmente pelo geometrismo das formas e pela alternância dos tons preto/branco. Um outro plano, que tem como ponto de observação a direção do olhar da figura humana, mostra-nos os limites do terraço, bem como todo o canto superior esquerdo, constituído pelo mar, pelos barcos e pelo céu, que marca por sua vez o ponto de fuga da composição. No flanco oposto, a forma como nos é dado a ver a tapeçaria e a cortina, pressupõe um ponto de observação contrário ao da figura humana, isto é, que parte obliquamente dos pilares limitantes do terraço.



Figura 69. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *A banhista Valpinçon* (1808). Óleo sobre tela, 146 cm x 97 cm. Coleção Museu do Louvre, Paris.

Neste processo compositivo intervêm demarcadamente diferentes conceções estéticas. O nu, de formas curvas, harmoniosas e volúmicas, possui o porte do atleta anterior, mas a sensualidade das “Mouriscas”, numa estilização mais modelada, muito próxima de “A banhista Valpinçon” (figura 69) de Ingres e mais distante da retidão das linhas simples de Modigliani.

Aliás, a inspiração na pintura de Ingres é evidente. Amadeo reinterpreta a suavidade e a beleza deste nu, privilegiando um desenho de traços fluídos, sem tensões ou qualquer tipo de irregularidades sobre um corpo harmonioso, de formas sutilmente arredondas. Tal como a banhista, a figura feminina de Amadeo possui apenas uma parte do rosto perceptível, o que a torna misteriosa. Também o turbante é utilizado por Amadeo como marca de orientalismo. A banhista tem o cotovelo esquerdo enrolado num pano branco, de forma a suavizar o seu contorno. Amadeo irá posicionar os braços da sua figura da mesma maneira, tornando o corpo ainda mais visível e modelado. Os pés parcialmente descalços, bem como o cenário preenchido por tecidos, ricamente decorados e volumosos, são outros dos pormenores em que se percebe a proximidade das duas obras.

Já no que respeita à faixa esquerda podemos dizer que esta sofre a influência do geometrismo cubista, mas não à maneira de Picasso ou dos expositores independentes. É antes um geometrismo inspirado nos primitivos flamengos – destacamos, a título de exemplo, as obras de Jan van Eyck (figura 70) e Rogier van der Weyden (figura 71), que Amadeo pôde observar no Museu do Louvre, durante a sua estada em Paris ou na Exposição de Bruxelas, no ano de 1910 – que o usam como artifício compositivo, manipulando a nossa percepção do espaço e da envolvente. No lado direito, impera a ilustração muito próxima da iluminura.



Figura 70. Jan van Eyck. *A Virgem do Chanceler Rolin* (c. 1434). Óleo sobre madeira, 66 cm x 62 cm. Museu do Louvre, Paris.



Figura 71. Rogier van der Weyden. *A anunciação* (c. 1435-1440). Óleo sobre madeira, 86 cm x 93 cm. Museu do Louvre, Paris.

Tal como acontece na pintura flamenga, o elemento unificador entre os objetos e a mensagem é dado pela cor e pela luz que envolvem todas as partes da representação, valorizando os mínimos pormenores. No desenho de Amadeo são precisamente os contrastes criados entre os elementos claros, contornados ou sombreados a negro, os responsáveis pela impressão de volumes e tridimensionalidades.

Em termos de movimento este desenho supera os mais rítmicos até aqui, “La Fouret Merveilleuse” e “Mère et Enfant”. Não só a figura central parece deslocar-se no espaço ao retorcer-se na cadeira, como tudo à sua volta se move: as escadas do terraço, os pilares decorativos da varanda, a jarra prestes a cair, as ondas do mar, os barcos colocados sobre elas, os raios do sol e as nuvens, os animais da tapeçaria, as cortinas estreladas, a própria assinatura do artista e a datação da obra. As principais causas desta agitação contínua são, em primeiro lugar, os detalhes abundantes, em segundo, a predominância de linhas e superfícies curvas, em contrastes sucessivos e, por fim, o entrecruzamento de diferentes planos de perspetiva.

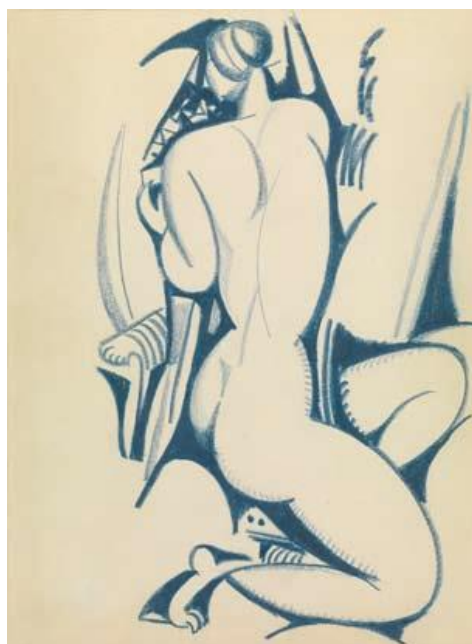


Figura 72. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1912). Lápis azul sobre papel, 31 cm x 24 cm. Coleção MNAC-MC, Lisboa.

O esboço que serve de estudo à obra final (figura 72) centra-se exclusivamente na idealização do nu. Entre os dois podemos encontrar semelhanças ao nível das linhas, das sombras e das marcas de intensidade. Um pormenor interessante, mais realçado no estudo, é a estrutura que enquadra a cabeça da personagem. Um véu, um guarda-sol, uma janela por onde se espreita. As hipóteses são infundáveis dado o seu grau de abstração. Nesse sentido, este elemento parece ser um sintoma de um de inversão da tendência figurativa que domina a obra de Amadeo destes anos, em nome de um abstracionismo geométrico.

“Étude du nu” (figura 73) parece dar seguimento à estilização corporal anterior. De contornos mais abstratos, superfícies mais planas e com uma menor intensidade de décor, este desenho apresenta-nos o universo feminino, repleto de signos característicos: o corpo nu da mulher, o brinco que traz na orelha, o cabelo preso, as flores espalhadas pela composição, os losangos, símbolos de feminilidade por excelência, os espelhos, a música, representada pelo instrumento de cordas, colocado sobre o ventre da figura humana. A maioria destes elementos constituem-se de linhas curvas, fluidas e harmoniosas, que contrastam com as superfícies retas e cortantes dos fragmentos de

espelhos simulados em segundo plano. Todavia, é neste confronto que nasce o ritmo da composição.



Figura 73. Amadeo de Souza-Cardoso. *Étude du nu*, desenho n.º 8 do álbum XX Dessins (1912), Tinta-da-China sobre papel, 32,5 cm x 25 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Tal como anteriormente, os volumes são fornecidos pela incidência de preto nas sombras que delimitam a silhueta da mulher e a construção dos outros elementos figurativos. Esta modelação sensual é, indubitavelmente, o mais emocionante em toda a composição pictórica, que, aparentemente, não possui as mesmas características identitárias dos desenhos analisados, situando-se ao nível ideal dos nus de Ticiano (figura 74).



Figura 74. Ticiano, *Concerto campestre* (1509). Óleo sobre tela, 110 cm x 136 cm, Museu do Louvre, Paris.

Neste caso concreto, o estudo (figura 75) é praticamente idêntico ao desenho final, com a esquematização de linhas, texturas e sombreados exatamente no mesmo local. Somente alguns detalhes são introduzidos na obra do álbum, para reforçar o quadro de feminidade dominado. Falamos do brinco, das flores frontais à figura e laterais inferiores e, ainda, dos losangos.



Figura 75. Amadeo de Souza-Cardoso. *Estudo para "Étude du nu"* (c. 1912). Carvão sobre papel, 31 cm x 24 cm. Coleção MNAC-MC, Lisboa.

Como vem a acontecer nos desenhos precedentes, é visível a máscara com que Amadeo se autorrepresenta e, também, o monograma das suas iniciais, além da datação da obra (1912).



Figura 76. *La chèvre enchantée*, desenho n.º 9 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-China sobre papel, 22 cm x 26,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Em “*La chèvre enchantée*” (figura 76), o nu feminino continua a estar em evidência, bem como a referência ao passado histórico dos portugueses. Isto porque, tal como viu Composa⁴⁰⁶, a influência africana nesta representação é significativa. Observamos três mulheres como em “*Mauresques*”, duas totalmente nuas, que carregam infusas de água ao ombro, e uma outra centralizada, mais alta que as anteriores e adornada como uma rainha indígena. Esta mulher traz, no braço esquerdo, o filho bebé. Com o direito, enlaça uma cabra malhada, cujas tetas, largas e dependuradas, nos indicam que produz leite. A sua simbologia prende-se, portanto, com o alimento essencial à vida⁴⁰⁷ e

⁴⁰⁶ Cf. CAMPOSA, Carlos. *20 desenhos de Amadeo de Souza-Cardoso*. Trofa: Solivros de Portugal, 1986, p. 30.

⁴⁰⁷ CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

esse é certamente o seu “encantamento”. Além da cabra vislumbram-se outros animais que ampliam a ligação às culturas africanas tradicionalistas: a ave pousada, que representa a alma solta; a tartaruga, ícone de ancestralidade e sabedoria; o falcão, um príncipe do reino animal, à semelhança do bebé da representação para o Homem. O cenário de fundo, uma vegetação densa e texturada, inspirada no universo onírico de Rousseau, dá-nos a certeza que estamos em terras virgens e equatoriais.

A obra distribui-se espacialmente em três planos perspéticos. O primeiro constitui-se a partir da circunferência formada pelo nu da esquerda, a ave pousada, a tartaruga, a cabra, o braço esquerdo da mãe, a linha do seu pescoço, e a fita do cabelo. No centro, o bebé e o corpo esbelto e ornamentado da mãe ganham destaque. Este plano liga-se ao intermédio através do corpo transversal da cabra ao qual se junta o terceiro nu, posicionado em direção oposta aos anteriores, a faixa de vegetação rasteira mais próxima das figuras e a ave em posição de voo. O terceiro plano fecha a composição por meio de um imenso muro floral.

Os corpos nus das mulheres são exibidos como modelos vivos que posam para o pintor. Amadeo desenvolve os seus contornos através de linhas onduladas e harmoniosas, conectoras de volumes, tal como faz nos nus anteriores. A novidade reside agora num maior uso de superfícies triangulares que, de certa forma, cortam o efeito dessas linhas, equilibrando a composição. Vemo-las na construção dos rostos, nos cabelos, nos seios, nas pélvis ou mesmo nos pés e sapatos de cada uma das figuras humanas, na constituição física dos animais, em especial da cabra e da ave exótica, e na folhagem de fundo.

É na relação entre as formas e a cor preta sobre fundo branco que nasce a incrível texturação deste desenho. Linhas retas paralelas alternam com linhas oblíquas, triangulações sem preenchimento ou pontilhados, tornando a composição enérgica e apelativa. O movimento também está presente mas de forma delicada, principalmente nos gestos das mulheres e dos animais.

Ressaltamos o facto de Amadeo não colocar a sua máscara-símbolo neste desenho, optando apenas por colocar as suas iniciais.

Ao tentarmos integrar este desenho na historiografia da arte constatamos que se trata de uma temática recorrente na época, ou não tivesse sido a arte africana a fonte de inspiração por excelência dos percursores do modernismo parisiense, tais como Matisse, Derain, Picasso ou Braque. Interessava-lhes particularmente o primitivismo das formas, cores e temáticas, baseadas nas crenças antigas e numa sexualidade despudorada, que tinha a imagem da mulher nua como elemento mais expressivo. Também Amadeo se vai deixar seduzir por este universo.

Três são também as mulheres nuas do desenho seguinte (figura 77), que Amadeo diz serem feiticeiras.



Figura 77. Amadeo de Souza-Cardoso. *Le bain des sorcières*, desenho original n.º 10 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-China sobre papel, 25 cm x 32,6 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A composição lembra-nos passagens da obra literária *Fausto*, de Goethe. Atentemos neste excerto:

*“FAUSTO. Que triste estranha luz de aurora pálida,
Pelo fundo dos vales cintilando,
Té as fauces imensas dos abismos,
Estende os frouxos raios! Daqui sobe
Um espesso vapor, acolá correm
Exalações, miasmas insalubres;
Entre denso negrume, ali refulge
Um clarão, que depois em ténues fios
Se escoia, ou qual nascente salta em jorro;
Aqui serpeia por espaço longo,
No fundo deste vale em veias cento,
Acolá num recanto comprimido
Isola-se de súbito. Mais perto
Saltam faíscas como areia de oiro.
E olha: lá se acende a rocha a prumo,
Em toda a sua altura, grandiosa!*

*BRUXAS, em coro. Correm ao Brocken as bruxas,
Loiro é o colmo, verdejante
A seara. Lá se junta
O tropel e Uriante
No cimo sentado está.
Pedras, bosques passam. Fede
Bode e bruxa... dá.*

*MEFISTÓFANES. Também mais dum enigma ali se enreda.
Deixa do grande mundo o vão ruído,
Vamos aqui gozar muito em sossego.
É usança de há muito consentida
Dum grã círc'lo fazer muitos pequenos.
Bruxazinhas lá vejo todas nuas,*

*E velhas que prudentes se vestiram.
Peço, por quanto há, que amável sejas!
O incómodo é leve e o gosto grande.
Parece que ouço bulha de instrumentos.
Algazarra maldita! E há-de a gente
Acostumar-se a isto! (...)”*⁴⁰⁸

O negrume da aurora, as bruxas nuas, os vales com veias de água, os rochedos, os abismos, o colmo, as cearas, os bosques, anunciados, mas também o moinho com a sua roldana centralizada, a ponte, as casas longínquas, os montes irregulares, os peixes saltitantes, a meia-lua acrescentados por Amadeo são envolvidos por uma musicalidade surda e enigmática. É o cântico das sereias Homéricas que encantava os marinheiros, atraindo-os para as profundezas dos mares, de que há referência também em *Os Lusíadas*⁴⁰⁹.

Em termos compositivos, essa musicalidade está presente no formato ondulado de praticamente todos os elementos. A começar pelos nus que surgem em posicionamentos distintos, pouco usuais, e com linhas corporais menos harmoniosas do que em desenhos anteriores. As ondas triangulares, que se agitam desalinhadamente por baixo dos seus pés, contribuem para a sensação de instabilidade física destas figuras. A partir deste primeiro plano vislumbramos um afunilamento progressivo do espaço pictórico, que culmina no recorte superior das colinas e da lua. Toda esta extensão é preenchida por conjuntos de linhas paralelas com orientações opostas, que se misturam com superfícies planas, triangulares e circulares, de cor branca. O contraste criado entre o negro das linhas e o branco das formas é o grande responsável pela sensação de volumes, texturas e incidência de luz. A movimentação delirante provocada por este jogo compositivo vai reforçar em grande medida o carácter fantástico e misterioso do banho.

⁴⁰⁸ GOETHE, Johann W. *Fausto*. Trad. de Agostinho D’Ornellis. Lisboa: Relógio d’Água, 1987, pp. 182-186.

⁴⁰⁹ Canto V, estrofe 88; canto X, estrofes 45.

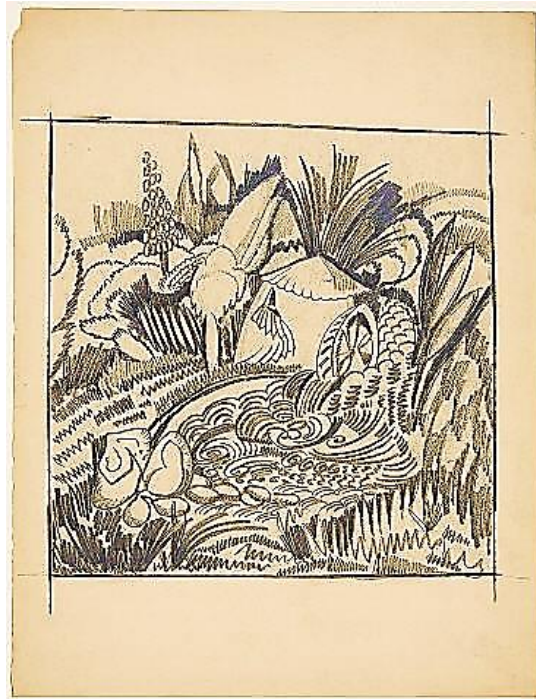


Figura 78. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido*. Grafite sobre papel, 24,9 cm x 32,6 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Existe entre o espólio do pintor, pertencente à Fundação Calouste Gulbenkian, um esboço que parece ter servido como estudo para esta obra (figura 78). É possível estabelecer algumas semelhanças ao nível dos segundo e terceiro planos: o moinho centralizado, com a sua roda sobre a linha de água serpenteada, os rochedos e a vegetação envolvente. No esquisso este último elemento é composto de linhas simples e frisadas, mais abstratas, mas de igual grau de expressividade.

À semelhança do desenho anterior, a máscara de Amadeo é omissa, permanecendo apenas as suas iniciadas interligadas.



Figura 79. Amadeo de Souza-Cardoso. *Paysage*, desenho n.º 11 do álbum XX *Déssins* (1912). Tinta-da-China sobre papel, 22 cm x 26,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Depois das feiticeiras fabulosas, Amadeo surpreende-nos com uma paisagem (figura 79), não menos maravilhosa. Esta é ladeada por duas grandes encostas vertiginosas, completamente dominadas por uma vegetação recortada e abundante. A ligá-las surge uma ponte de formato geométrico. No sopé das montanhas há um vale por onde passa um rio correntoso. Nas extremidades pequenas casas alinham-se. Uma outra ponte liga as duas margens. No alto da colina direita vislumbra-se um castelo, elemento icónico das lendas e histórias de encantar.

O espaço desenvolve-se por meio de dois planos. O primeiro é composto por uma triangulação cuja base corresponde à parte inferior do desenho, isto é, ao afluente do rio e à vegetação das margens, afunilando em direção ao sopé das montanhas. As casas acompanham esta perspetiva transversalmente, permanecendo mais figurativas na zona próxima do observador e mais simples com o distanciamento espacial. As duas elevações realizam uma triangulação inversa, em forma de “V”, criando o segundo plano da

composição. Embora haja um prolongamento das laterais até ao cimo da folha, essa triangulação é fechada pela ponte que liga os serros, também ela em formato triangular, mas em sentido posto. O espaço interior, que nasce desta associação de formas, orienta o nosso olhar para o ponto de fuga.

Predominam as linhas curvas e elípticas, negras sobre fundo branco, aplicadas de forma nervosa. Estas linhas são pontualmente intervaladas por figuras geométricas planas, como são os casos das casas e pontes, que harmonizam o seu efeito predominante. São essas linhas e superfícies as responsáveis pelos volumes, espacialidade e principalmente pelo movimento da composição.

Chamamos, ainda, a atenção para o facto de a máscara de Amadeo voltar a aparecer neste desenho, de modo algo camuflada, no canto inferior direito, entre arbustos. Iconograficamente ela representa o Amadeo caçador, escondido na serra do Marão. A caligrafia com que escreve o seu nome quase completo acompanha a ondulação das moitas, operando como elemento pictórico.

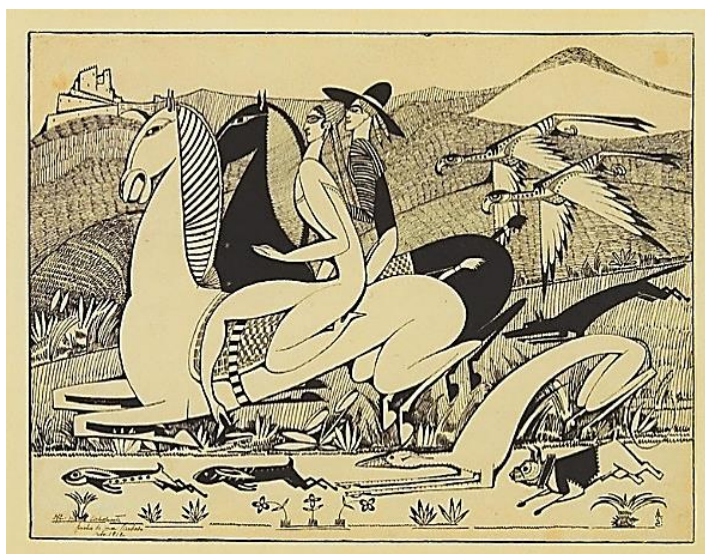


Figura 80. Amadeo de Souza-Cardoso. *Les faucons*, desenho n.º 12 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-China sobre papel, 22 cm x 26,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Por curiosidade, é a caça que domina tematicamente o desenho posterior (figura 80), o que nos é revelado pela iconografia de cada um dos animais que segue no cortejo criado por Amadeo. Dois cavalos, um branco e outro negro, com as patas fletidas, galopam agilmente enquanto fitam o observador. Este animal é o símbolo por excelência do cavaleiro. No encalço dos dois animais, três cães de raças diferentes (um galgo branco, um *bulldog* inglês e um perdigueiro preto) perseguem duas lebres que correm entre as patas dos cavalos. Atrás de cada um dos cavaleiros dois falcões enormes de olhar atento perseguem, pelo ar, as presas.

A cena decorre mais uma vez nas montanhas de Amadeo, ondeadas pelo recorte das videiras que seu pai possuía. No canto superior esquerdo novamente o castelo faz a sua aparição, anunciando que continuamos no domínio do fantástico. Nativas desse mundo, as figuras humanas da composição revelam-se inquietantes. A mulher possui um olhar profundo de egípcia, um crânio ondulado de cariátide idêntico a “Tête d’Étude”, duas tranças das etruscas, uma silhueta fluida, parecida à das três feiticeiras, mas é igualmente a mulher da *Belle Époque* que calça sapatos de salto-alto. Já o homem mantém algumas semelhanças faciais com a figura feminina. Porém, o seu chapéu largo e a sua roupa padronizada lembram-nos hábitos mexicanos. Integrados no conjunto, eles parecem ser a personificação dos falcões anunciados no título.

Quanto ao formato é o primeiro desenho a surgir num posicionamento horizontal. A conceção espacial faz-se por meio de uma estrutura de três planos encadeados. O primeiro compreende as grandes figuras brancas, o cavalo, a figura feminina, o galgo, mas também o primeiro falcão, as lebres, o *bulldog* e a extensa faixa de caminho, ornamentada nas extremidades. O segundo plano é composto pelo espaço preenchido com linhas verticais paralelas, pelo cavalo e cão pretos, pelo cavaleiro e pelo segundo falcão. No plano de fundo, uma profusão de montanhas é reduzida a uma escala muito pequena, sem que haja um afunilamento da perspetiva até um ponto de fuga. Isto porque os dois espaços laterais são fechados respetivamente pelo castelo e pela montanha mais clara, permanecendo a linha do horizonte ao nível destes dois elementos.

A condensação do movimento dos animais em pleno salto lembra-nos a obra plástica de Gericault. Ao fletir simultaneamente as quatro patas dos animais, Amadeo ludibria a nossa perceção visual, levando-nos a crer que estes se deslocam a uma velocidade avassaladora. O que a juntar à bidimensionalidade dos elementos compositivos e ao cromatismo exclusivamente preto e branco nos lembra uma fotografia. Como se sabe, Amadeo era um profundo entusiasta deste grande avanço tecnológico do século XIX, desenvolvendo-o lúdica e profissionalmente. Neste desenho a influência dos princípios inovadores trazidos pela fotografia é notória. Falamos concretamente da série de imagens de um cavalo a saltar (figura 81), realizada por Eadweard Muybridge, em 1904, amplamente divulgada na Europa. Nela observamos os diferentes posicionamentos que o corpo do animal adquire nas várias fases do processo.

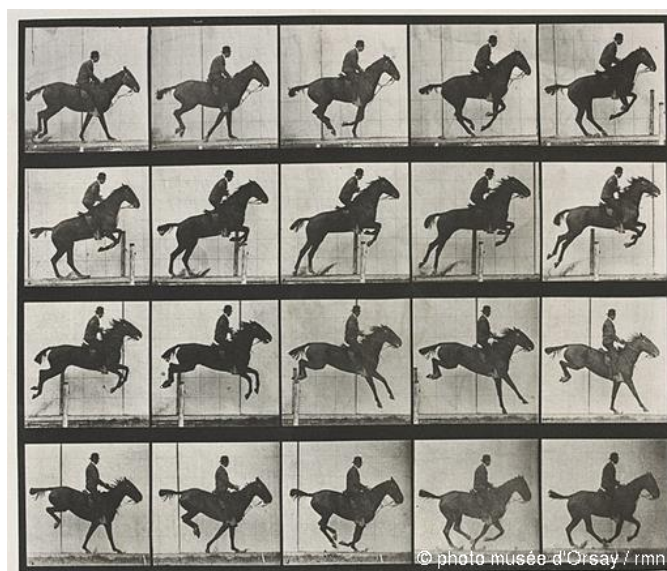


Figura 81. *Cheval noir*, fotografia de Eadweard Muybridge (1904), Coleção Musée d'Orsay, Paris.

O mesmo processo é visível nos restantes animais terrestres, todos colocados em posição de salto.

É também a fotografia que é invocada como estruturação compositiva do desenho intitulado “Les Chevaux du Roi” (figura 82).

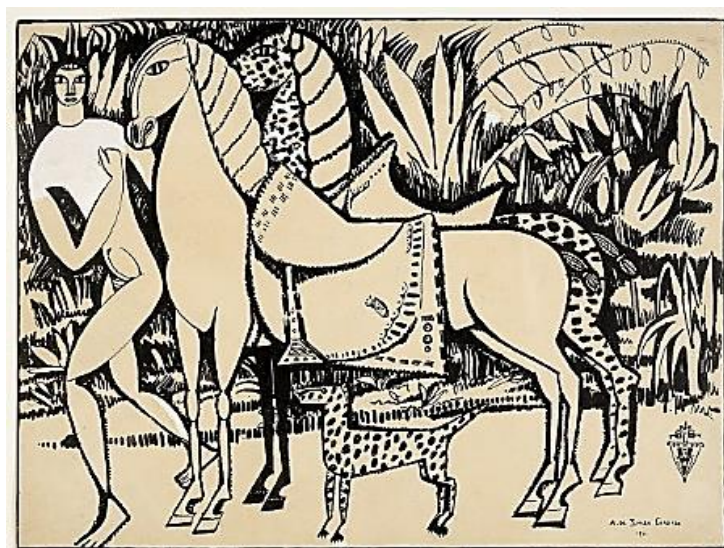


Figura 82. Amadeo de Souza-Cardoso. *Les chevaux du roi*, desenho original n.º 13 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-China e guache sobre papel, 25,1 cm x 32,2 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Igualmente dividido em três planos, a sua temática afasta-se da caça, embora permaneçam alguns dos animais icónicos desta atividade, tais como os cavalos e o cão. De formato mais plano que as anteriores, a figura masculina colocada à esquerda da representação está nua e descalça, como se fosse um índio. Fita o observador com ar assustado como se estive a furtar os cavalos, que o título diz pertencerem ao rei, ausente na composição. No prolongamento desta figura temos o cavalo branco, de dorso excessivamente alongado, que ocupa todo o centro do espaço pictórico. Este é adornado por uma imponente cela, na qual se inscreve o brasão real. O cão, malhado como um dalmata, de olhos postos na cena, completa este primeiro plano. O segundo plano é formado apenas pelo cavalo pontilhado, enquanto o plano de fundo volta a ser preenchido pela densa vegetação, muito característica neste álbum de Amadeo. As ramificações finas do canto superior esquerdo indicam-nos a direção do ponto de fuga.

A composição dos elementos centrais (no sentido temático e estruturador) estabelece-se através de um triângulo isósceles, cuja base percorre verticalmente o corpo humano, encontrando-se os dois lados iguais no vértice situado no quadril do último cavalo. Cada um destes elementos é constituído também por pequenas triangulações,

harmonizadas por contornos curvos. Veja-se os órgãos externos do rosto do homem, os seus braços, antebraços, coxas, gêmeos e pés, e as cabeças, pescoços, crinas, pernas, quadris e cascos dos cavalos ou o corpo do cão e a configuração da flora de fundo.

A cor preta da tinta-da-china é utilizada com três propósitos distintos. O primeiro é servir de modelação às formas brancas; o segundo passa por criar texturas dentro dessas formas de modo a produzir contrastes; e, finalmente, a terceira consiste em delimitar as zonas de sombra, o que é concretizado pela incidência de manchas desta cor. Apesar de tudo, trata-se de uma distribuição cromática ainda um pouco insipiente, com um traçado menos minucioso, que, pelo pouco domínio da técnica, se mostra consonante com o ano de realização do desenho (1911).

No desenho n.º 14 os animais continuam em grande destaque, mas o seu posicionamento é bastante intrigante. “La Détente du Cerf” (figura 83), o descanso do veado, revela-nos uma incrível contorção fisionómica, não só deste animal, como de todos os outros que compõem o espaço. Correndo desenfreadamente pelos campos – o que nos é indicado pelas patas traseiras contraídas –, cavalos, galgos e veado estacam de súbito – são principalmente as patas dianteiras esticadas e as cabeças dos três galgos firmes no terreno, em sinal de submissão, que no-lo indicam. Algo exterior ao desenho os fizera parar. Apenas os dois cães de menores dimensões, distanciados em relação aos animais da fila da frente, continuam a sua corrida. Poderíamos dizer que este desenho permanece ligado aos dois anteriores pela temática da caça. A caçada ao veado seria o mote. No entanto, o fator surpresa, que suspendera o movimento, é revelador de um conteúdo iconográfico mais alargado. O veado descansa e nenhum dos caçadores presentes o ameaça. Aliás, os animais mais próximos dele e que poderiam atacá-lo com maior facilidade, os galgos, são brancos, cor da candura e da pureza, e são três, evocação da santíssima trindade (pai, filho, espírito santo), simbólicas que impulsionam o carácter espiritual do desenho. O que quer que os animais avistaram anulou o seu instinto predatório e colocou-os em pé de igualdade. Só o cavaleiro, que nos lembra a figura masculina de “Les faucons”, agora sem chapéu, parece alheio ou atordoado com o acontecimento. Este fixa de soslaio o observador, com um olho negro inquietante, como se procurasse nele uma explicação para o sucedido.



Figura 83. Amadeo de Souza-Cardoso. *La détente du cerf*, desenho original n.º 14 do álbum XX Dessins (1912). Aguada, tinta-da-china e grafite sobre papel, 32,2 cm x 25 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A composição subdivide-se nos clássicos três planos usados por Amadeo. Do primeiro fazem parte os dois cavalos sobrepostos transversalmente. O da frente, branco, é montado pelo cavaleiro; o segundo, preto, tem a função de destacar o primeiro, funcionando como a sua sombra, à semelhança de outros casos anteriores. A vegetação é realizada por linhas verticais, finas e espaçadas, aumentando a sua intensidade e irregularidade no canto inferior direito. O plano intermédio é constituído pelos cães e pelo veado. Os três galgos curvilíneos são esculpidos pela texturação do montado, mais negra e abundante que a do plano principal. Os dois cães, posicionados atrás, produzem um contraste, branco (pontilhado agora) e preto, equivalente ao dos cavalos. Já o veado é composto por diferentes texturas. A cabeça e pescoço possuem pequenas linhas curvas, que simulam pelos; as hastes são marcadas também por estas linhas mas em formato horizontal; o tronco reveste-se de manchas circulares; as pernas, parecidas às das lebres do desenho n.º 12, são totalmente brancas. O plano de fundo é dominado por duas grandes elevações, formadas por alinhamentos de tracejados horizontais que nos dão a impressão de relevo e volumes. No geral, a idealização compositiva e pictórica dos vários elementos do desenho criam um confronto muito original entre resistência e movimento.



Figura 84. Amadeo de Souza-Cardoso, *Título desconhecido* (1911).
Grafite sobre papel, 26,8 cm x 34 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Um possível estudo desta obra, a figura n.º 84, esquematiza apenas um cavalo, o cavaleiro, dois galgos, uma pequena corsa, um pato e uma barca. Estes dois últimos elementos não constam do desenho final. O cavalo distancia-se do formato final pois a cabeça direciona-se demasiado para cima, as patas dianteiras estão encolhidas e as traseiras esticadas. Ainda assim, existem, na expressão do tronco e na boca aberta, algumas parecenças ao desenho do álbum. Também a conceção do corpo e dos adereços do cavaleiro nos dois desenhos mostram grande similitude. O posicionalmente levantado, apenas firme nos joelhos e parte inferior da perna, o casaco de toureiro, as botas altas e com esporas, são alguns exemplos. Somente a cabeça, adornada com um barrete, e a colocação dos braços diferem. O desenho dos galgos e da corsa, que entretanto é substituída por um veado de grande porte, revelam já contornos mais definitivos.



Figura 85. *Joueuse de polo*, China, dinastia Tang (750 d.C). Terra cota vermelha envolvida em pintura, 30 cm x 10 cm. Coleção Jacques Polain, Museu Guimet, Paris. Reprodução retirada de *musée national des arts asiatiques – GUIMET – le guide des collections*. Paris: Éditions Artlys, 2012, p. 82.

Como fonte de inspiração apresentados a estatuária chinesa antiga (figura 85), que esboça o movimento de forma semelhante. No entanto, o artista consegue, através do seu pincel, uma modelação e intensidade de formas muito superior, que alarga o âmbito da mensagem.

Uma figura literária muito cara a Amadeo é, sem dúvida, D. Quixote de la Mancha, que serve de tema ao desenho n.º 15 (figura 86).

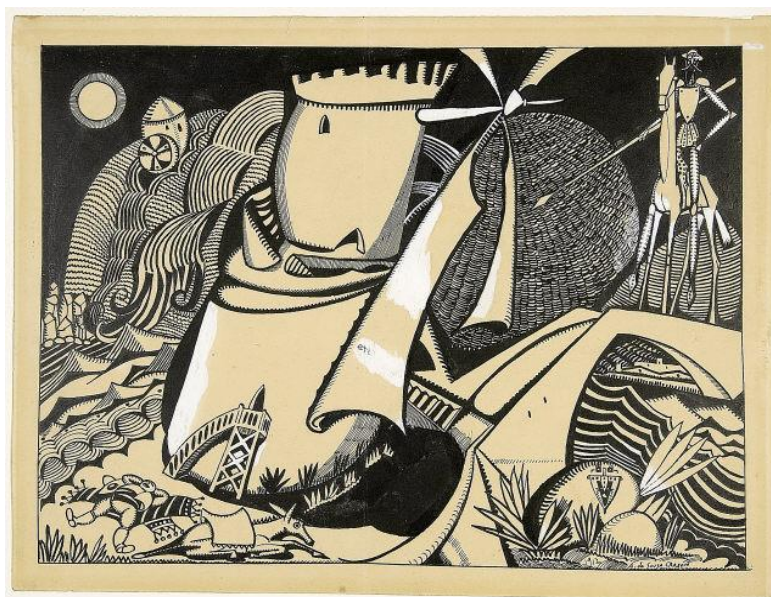


Figura 86. Amadeo de Souza-Cardoso. *Le moulin*, desenho original n.º 15 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-china e guache sobre papel, 25,5 cm x 21,8 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Como vimos na Parte I desta tese, a personagem representa, para o pintor, o ideal cavaleiresco medieval. Mas é, em simultâneo, “*a caricatura do lado espiritual e crente da personalidade humana*”⁴¹⁰, como observa Laranjeira, em carta ao amigo. Ora, o domínio da espiritualidade humana, como sabemos, é um dos princípios-base da estética do artista, que encontra referência na arte medieval, e que Amadeo começa por explorar, ainda, na caricatura.

O episódio da obra de Cervantes retratado é a batalha contra os moinhos de vento, que D. Quixote crê serem gigantes. Contudo, o texto apenas se relaciona indiretamente com a figuração, na medida em que são enfatizadas as características pessoais mais grutescas e humorísticas de cada uma das personagens. Assim, o icónico D. Quixote é representado de lança empunhada contra o gigantesco moinho, montando o seu Rocinante. Peculiarmente, o cavalo parece-nos de pau e o herói um boneco, com pernas semelhantes a canetas de tinta permanente, recordando a composição literária de base.

⁴¹⁰ LARANJEIRA, Manuel. *Cartas*. Lisboa: Relógio d'Água., 1990, *Op. cit.*, p. 79.

Sancho Pança e o seu burro, indiferentes ao devaneio de D. Quixote, protagonizam um momento humorístico, ao surgirem deitados junto ao moinho.

A composição do espaço estrutura-se a partir de uma perspetiva transversal, com uma interseção de planos um pouco atípica, neste período do desenho de Amadeo. Isto porque, compreende unicamente dois planos, uniformizados pela cor. O primeiro é iluminado pela passagem de um foco de luz ascendente, da esquerda para a direita, marcado pelo predomínio da cor branca, envolta em sombreado negro. Deste plano fazem parte os elementos principais da trama: Sancho Pança, o burro, o moinho (que é o centro temático e estruturador da obra), a ponte, os rochedos onde se inscreve a máscara de Amadeo e, claro, D. Quixote e Rocinante. O segundo plano é composto pelas águas ondulantes de grande beleza poética, pelos montes circulares e texturados, por um outro moinho reduzido em escala, e pelo brilhante sol do canto superior esquerdo. Em oposição ao plano central, os vários elementos deste segundo plano são mais escuros, contrapondo-se a um fundo negro e poderoso. A tridimensionalidade das personagens e dos objetos é dada pela construção geométrica. O movimento nasce não só das hélices do moinho, como, principalmente, da agitação de linhas curvas e elípticas ao longo do espaço pictórico.

O enquadramento das personagens de Cervantes, e deste episódio específico, no álbum de Amadeo, deve-se à intensidade da sua mensagem, que cruza as fronteiras do onírico. Por outras palavras, há uma reflexão que, caricatamente, Amadeo impulsiona, sobre os limites do consciente e, por extensão, do inconsciente, que nos remete para o universo do sonho e da fantasia freudianos⁴¹¹. Neste domínio, tudo é possível e incrivelmente atemporal, mas, ao mesmo tempo, de uma beleza pura e rara, como no desenho de Amadeo.

⁴¹¹ Segundo Freud, a mente consciente integra os pensamentos e sentimentos sobre os quais o ser humano consegue racionalizar. O pré-consciente é formado por memórias não solicitadas pela mente consciente. A mente inconsciente é composta por instintos reprimidos, sentimentos e impulsos que são negativos ou vergonhosos moral e socialmente.



Figura 87. Amadeo de Souza-Cardoso. *Le tigre*, desenho original n.º 16 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-china e guache sobre papel, 32,6 cm x 25 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Em “Le tigre” (figura 87) viajamos até à Índia selvagem. De enormes dentes e um único olho, que lhe ocupa toda a cabeça, este tigre simboliza o perigo, a crueldade e a persistência, ao passo que o cavalo, de olhar assustado e a expulsar violentamente ar pelas narinas, resiste a custo àquela perseguição desenfreada. O cavaleiro, de turbante, barba comprida, vestes largas, assemelha-se a um indiano. Está armado com uma espingarda e um punhal, bem visíveis, seguindo, cauteloso, na iminência de um ataque, ao qual seja obrigado a dar resposta. Os olhos ausentes, sem interior, revelam um estado de transe e compenetração associável ao medo. Nessa medida, a figura simboliza a prudência e a coragem. Todavia, não é só do tigre que provem a ameaça. Em torno do cavaleiro e do seu cavalo – as figuras centrais e mais claras, repare-se, e, por conseguinte, as mais puras e inofensivas – plantas carnívoras e catos espinhosos espreitam. Terão eles escapatória? Esta incerteza deixa-nos presos ao movimento suspenso e condensado da representação, tentando adivinhar o final da trama. Interiormente somos levados a sentir os mesmos temores, a mesma ansiedade, a mesma adrenalina. Amadeo consegue transportar-nos, mais uma vez, para o seu mundo fantástico e levar-nos à experimentação do poder emotivo da arte de forma muito natural.

Destaque, ainda, para marca de Amadeo, que é introduzida, disfarçadamente, no canto superior direito, como se o pintor fosse também um espectador secundário da cena.

A espacialidade deste desenho é conferida por três planos encadeados por uma flora diversificada. O primeiro é composto pelo tigre, que surge em posição de salto, de corpo alongando e decorado com listas e círculos negros sobre fundo branco, como se fosse um bordado, e, ainda, pelas flores e tufo delineados por manchas de preto. O segundo plano é, totalmente, dominado pelo conjunto cavalo-cavaleiro, cuja forma nasce pela modelação da forma branca pela tinta negra. O terceiro corresponde, novamente, a um enorme muro vegetal, realizado a partir de linhas paralelas ou formas triangulares, em direções divergentes. Aqui as sombras são mais expressivas, para destacar o segundo plano e fazê-lo cumprir o seu papel icónico. Em toda a composição, Amadeo parece rejeitar a tridimensionalidade, optando por superfícies planas e menos volúmicas. No entanto, permanecem os contornos curvos nos elementos fundamentais, típicos da linguagem estética do artista e essenciais à harmonia da representação.



Figura 88. Amadeo de Souza-Cardoso, *Título desconhecido* (1912). Grafite sobre papel, 26,6 cm x 33,8 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Este desenho nasce de vários estudos realizados por Amadeo. A figura 88 mostra-nos um primeiro modelo cavalo-cavaleiro. E, se o cavaleiro já parece aqui muito próximo

da figura final, o cavalo recorda-nos o estudo que associamos ao desenho n.º 14 (figura 83), como se este pudesse ter servido de esboço às duas composições do álbum.

Os ideais medievais cavaleirescos, explorados em “Le moulin”, são retomados em “Le tournoi” (figura 89). Desta vez, somos convidados a assistir a um torneio entre cavaleiros bravios. Em frente ao castelo (elemento temporal e espacial contextualizador), onde a princesa dos contos de encantar está desproporcional e comicamente colocada, estes homens empunham as suas lanças, arriscam-se e sofrem os ataques adversários.



Figura 89. Amadeo de Souza-Cardoso. *Le tournoi*, desenho original n.º 17 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-china e guache sobre papel, 32,6 cm x 25 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

No entanto, a sua constituição corporal pouco robusta, os seus gestos exagerados e teatrais, bem como o posicionamento dos cavalos, ora em salto, ora tombados, ora, ainda, quase em voo, revelam um sentido caricatural muito forte. Nesse sentido, podemos afirmar que a narração, que, pelo título, suporíamos sangrenta, é desmistificada por uma figuração humorística e quase ridicularizante do tema.

Também Amadeo está simbolicamente representado na obra, não com o seu hieróglifo tradicional, mas através da exibição completa do falcão, tal como acontecia em “La chèvre enchantée”.

Múltiplos pontos de observação compõem espacialmente o desenho em estudo. Na base da sua construção está um geometrismo suave e harmonizado por linhas curvas, que muito vem marcando a estética do álbum. A passagem do foco de luz faz-se transversalmente, do canto inferior esquerdo até ao superior direito, o que nos é indicado pelo preenchimento branco, sublinhado a preto. Em torno, o relevo adensa-se e torna-se mais sombreado, fechando o recinto e formando contrastes, que valorizam os elementos centrais da obra: cavaleiros, terreiro, castelo, princesa, montado.

Concordamos com Catarina Alfaro quando aproxima este desenho à obra de Uccello⁴¹² (figura 90). Contudo, não é só a temática que é semelhante, existe toda uma artificialidade na conceção dos objetos e das fisionomias que afasta ambos os artistas do real e os introduz no campo do conto de fadas. É o onírico a trabalhar, outra vez, sobre os referenciais estéticos de Amadeo ou é Amadeo a desenvolver a sua arte moderna, baseada num passado emblemático e carregado de simbolismo.



Figura 90. Paulo Uccello. *A Caçada na Floresta* (1470). Óleo e têmpera em painel, 73,3 cm x 177 cm. Coleção Museum Ashmolean, Oxford.

Eis que surge, em “La tourmente” (figura 91), um elogio explícito aos navegadores portugueses. Neste desenho, ondas agitadas e triangulares fazem balouçar violentamente três embarcações, de formato idêntica. Numa delas, vemos três

⁴¹² Cf. *Amadeo de Souza-Cardoso: XX Dessins* / Texto de Catarina Alfaro; Coord. Ed. Clara Vilar, Manuel Rosa; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Documenta, 2016, p. 75.

marinheiros, que tentam, a custo, alcançar a praia, observados por três gaivotas. As iconografias do triângulo e do número três estão intimamente ligadas. Ambos simbolizam forças arquétipas, capacidade de superação. O que é reforçado pela cor branca que predomina nestes elementos. Ainda assim, a desproporção entre o minúsculo farol e o imenso céu negro, isto é, entre luz e trevas, é tão grande, que somos levados a avaliar a hipótese de sobrevivência destes homens.



Figura 91. Amadeo de Souza-Cardoso. *La tourmente*, desenho original n.º 18 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-china e guache sobre papel, 25,6 cm x 32,4 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A obra é diretamente inspirada nos grandes relatos das viagens dos portugueses, tais como *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, e a *História Trágico-Marítima*, de Bernardo Gomes de Brito, como podemos exemplificar nas passagens seguintes:

*“Os ventos eram tais que não puderam
Mostrar mais força d' ímpeto cruel,
Se pera derribar então vieram
A fortíssima Torre de Babel.
Nos altíssimos mares, que cresceram,
A pequena grandura dum batel*

*Mostra a possante nau, que move espanto,
Vendo que se sustém nas ondas tanto.*"⁴¹³

"O que fez esta perdição mais medonha, foi ser de noite, e tão escura, que mal se viam uns aos outros. A grita e confusão da gente era grandíssima, como homens que se viam sem nenhuma esperança de remédio, no meio do mar que bramia, com a morte diante dos olhos, na mais triste e horrenda figura que imaginar se pode em nenhum dos naufrágios passados."⁴¹⁴

A composição é extremamente cuidada. O formato "objetiva" da fotografia é mais uma vez empregue. O espaço é edificado a partir de vários planos sucessivos, com início nos rochedos e fim no fundo negro, que recorta o farol, a meia-lua, o último barco e as três gaivotas. Neste plano são sugeridos diversos pontos de fuga, que, contudo, se mostram autênticos abismos quando contrapostos ao fundo escuro. Pelo meio, o espaço preenche-se em camadas triangulares, de tamanho irregular, que simulam a ondulação tridimensional e turbulenta. Cada uma dessas ondas é, total ou parcialmente, preenchida por linhas negras e paralelas, interrompidas, que alternam entre a retidão, o serpenteado e o pontilhado, iludindo a visão do observador, como se fossem manchas textuais recortadas de um jornal. Contrastando com este preenchimento, surgem superfícies brancas, justapostas, que marcam a incidências da luz difusa, proveniente tanto do farol em movimento, como da lua.

A expressividade com que Amadeo esboça o elogio da sua identidade cultural é cativante. Longe de nacionalismos exacerbados, o pintor executa, segundo um grafismo moderno, dinâmico e muito original, a sua visão da História do seu país, prendendo a atenção do observador, que é, magicamente, introduzido no espaço e no tempo das grandes epopeias náuticas.

⁴¹³ Estrofe 74, Canto VI. CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Braga: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1997, p. 259.

⁴¹⁴ BRITO, Bernardo Gomes. *História Trágico-Marítima*. Tomo 2. Lisboa: Edições Afrodite, 1971, p. 447.

Temática e estruturalmente muito próximo de “Les chevaux du roi”, o desenho “Les chevaux du sultan” (figura 92) anuncia, contudo, uma grande maturação de traço e um elevado grau de minúcia, décor e manipulação da proporcionalidade.

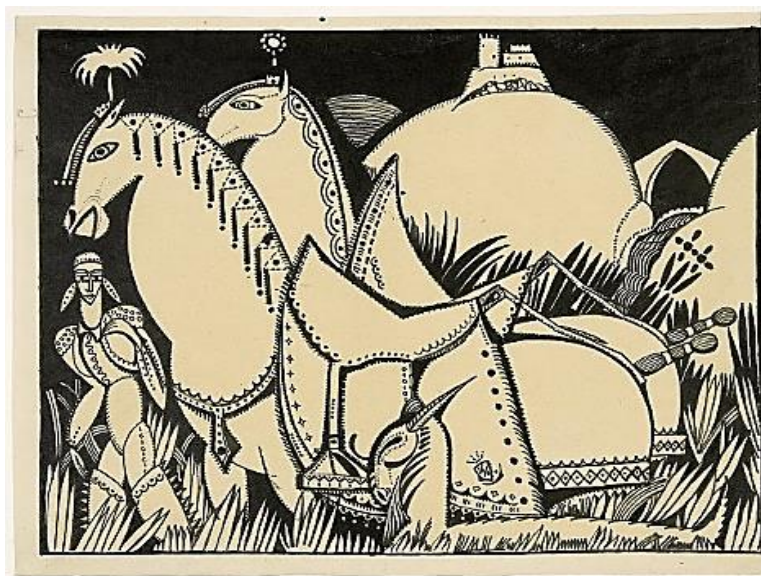


Figura 92. Amadeo de Souza-Cardoso. *Les chevaux do sultan*, desenho original n.º 19 do álbum XX Dessins (1912). Tinta-da-china sobre papel, 23,7 cm x 29,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Hiperbolizados de modo a ocuparem praticamente todo o primeiro plano, os dois cavalos árabes são ricamente adornados e possuem um olhar límpido, quase celestial. A guiá-los surge não o escravo nu e exótico como anteriormente, mas o próprio sultão. Desproporcionado em relação aos cavalos – o que vai realçar a imponência e majestosidade destes animais – é apresentado como um homem de expressão desconfiada, de corpo composto de blocos geométricos encaixados e igualmente decorados. Em baixo, o cão é substituído pelo perfil de uma cabra que nos lembra o desenho n.º 9. Agora a vegetação não produz o efeito “pano de fundo”, mas espalha-se por toda a composição, preenchendo os espaços vazios. O plano de fundo divide-se entre a negrura da noite e o recorte de um monte imenso e redondo, sobre qual se vislumbra um reduzido castelo, ladeado pela ponte de formato triangular. Estes elementos, frequentes em outras composições, aludem ao maravilhoso, introduzindo a obra no universo das “mil e uma noites”, das *soirées* luxuriantes em casa dos Brunelleschi que, tal como vimos

anteriormente, tinham a mesma designação. Nelas as trocas de influências e ideias teriam sido profundamente frutuosas, possibilitando a cada um dos pintores desenvolver a temática segundo um código visual muito próprio.



Figura 93. Amadeo de Souza-Cardoso. *Trois lévriers blancs*, desenho n.º 20 do álbum *XX Dessins* (1912). Tinta-da-china sobre papel, 22 cm x 26,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

No último desenho do álbum (figura 93) regressam os três galgos brancos que vislumbrámos pela primeira vez em “La détente du cerf”. Estes três animais são agora os grandes protagonistas, constituindo o centro estruturador de toda a composição. A dispersão e a desproporção dos vários elementos figurativos, que nos remete para o universo do onírico, não nos permite conceber uma narrativa. Existe, sim, uma temática dominante baseada na iconografia desses elementos. Os galgos, três e brancos, são objetos de espiritualidade por evocarem Deus e o intangível. Estranhamente a espingarda e o arco e flecha opõem-se um ao outro, formando entre eles um triângulo cujo vértice aponta na direção dos galgos. Esta forma geométrica liga-se ao mesmo propósito místico patente na cor branca e no número três, por isso estas armas não ameaçam os cães, mas antes procuram protegê-los. No canto superior direito, o cantil dependurado e junto à ponte indica-nos a presença de água doce, fundamental ao caçador que se embrenha nos

bosques à procura das suas presas. Na representação os caçadores não são figuras humanas, esse papel é dado aos três galgos. Em baixo, outros animais – o falcão (que substitui a máscara de Amadeo mais uma vez), a raposa, a osga – e algumas plantas surgem como confirmação de regresso a uma temática bem patente na obra: a caça. Este é um tema querido a Amadeo, muitas vezes interpretado, mas sempre de modo singular e original.

Tal como em “La tourmente” a conceção do espaço desenvolve-se segundo sucessivas camadas, preenchidas com uma texturação que nasce a partir de diferentes espessuras, direções e intensidades das linhas. Apesar de a composição revelar alguma volumetria, a maioria dos elementos figurativos são planos e descrevem movimentos. Os animais, por exemplo, encontram-se em posição de salto, arqueando em demasia o seu longo tronco e distendendo as pernas (galgos), impulsionando o tronco e as pernas para cima (raposa) ou em modo de voo (falcão). Relativamente aos objetos, a espingarda está dobrada, o arco pronto a disparar a seta, a ponte, geometrizada, em desalinho, revelando instabilidade, o cantil pendurado de modo a causar a sensação de balanço, as flores possuem olhos e os seus caules finos parecem remexer-se, tal como as copas das árvores do plano inferior direito. Apenas a vaca e as casinhas, situadas junto ao limite inferior esquerdo, se mostram estáticas e reduzidíssimas como *bibelots*. Lembramos que Jérôme Ducet observara⁴¹⁵ este fenómeno de transformação dos seres vivos em objetos de significado interior. Essa interioridade está bem patente nas tonalidades, pois Amadeo faz questão de reservar o branco aos elementos passíveis de valor espiritual, colocando-os entre grandes manchas negras, para provocar uma enorme vibração.

Existe um estudo desta obra muito semelhante ao nível da composição e da presença de seres e objetos centrais. Todavia, este esboço é menos pormenorizado relativamente às camadas de vegetação que se sobrepõe imediatamente por baixo dos galgos e da raposa, elementos substituídos por um traçado de linhas paralelas e

⁴¹⁵ Cf. CARDOSO, Amadeo de Souza. *XX Dessins par Amadeo de Souza-Cardoso*. Pref. Jérôme Ducet. Paris: Société Générale d’Impression, 1912.

perpendiculares, que imprimem rapidez aos animais, colocados identicamente em posição de corrida ou salto.

Sendo o último desenho escolhido por Amadeo para figurar no álbum, “Trois lévres blancs” anuncia um aprofundar da consciência estética do pintor no sentido de criação de uma arte sensível e interior, liberta de preocupações como a perspetiva e a escala, e muito ligada ao emprego da cor em preenchimentos repletos, à criação de contrastes e à significação.

2.2.6 Conclusão

A análise que acabamos de realizar aos *XX Dessins* de Amadeo revelou-nos a existência de determinadas diretrizes orientadoras da sua conceção temática, formal, pictórica e iconográfica.

No que respeita à temática não é possível encarar o álbum como uma história unitária, mas antes como um conjunto de composições, que possuem uma narrativa própria e individualizada, assente em valores históricos e culturais, que Amadeo aborda numa perspetiva fabulosa e onírica. Neste universo cabem as influências medievais, as lendas, os romances e uma interpretação da história do seu país muito pessoal. Porém, a magia destes desenhos expressa-se para fora de qualquer espaço ou tempo, característica importante a reter, pois estará presente na sua pintura e no seu desenho abstrato. O nu artístico, desenvolvido muito por influência da colaboração com Modigliani, e a representação animal, inspirada sobretudo na caça e nos bestiários medievais, parecem ter primazia sobre outros temas.

Em termos formais, percebemos que o artista está atento aos sinais de mudança da arte do seu tempo. Desenha linhas simples, decalcadas da arte primitiva medieval, subtis geometrizações, uma dinâmica espacial e um orientalismo muito inspirado nos *Ballets Russes*. Todavia, o nosso estudo tentará mostrar que existe outra área muito

explorada por Amadeo, do ponto de vista do desenho, a estatuária, a que inevitavelmente o artista dará vida e movimento.

As cariátides, por exemplo, não deslumbraram só Modigliani. Aliás, no *atelier* do artista português ambos realizam a já citada exposição, “um templo de beleza”⁴¹⁶, idealizada segundo um código estético nobre e delicado. É, sobretudo, na conceção da figura humana de Amadeo que esta influência será mais evidente, embora, no seu especto final, se verifique grande proximidade com as estátuas indígenas africanas, asiáticas e americanas.

De igual modo, Amadeo interessara-se pelas estatuetas chinesas *mingi*, que eram colocados à entrada do túmulo funerário para proteger o defunto das más influências e acompanhá-lo durante a entrada no mundo dos mortos. Estas representavam animais fabulosos, cavalos, guerreiros, músicos, bailarinos e cortesãs, em madeira ou terracota, utilizando formatos que rejeitavam terminantemente a estaticidade. Características que o pintor vai acrescentar à sua linguagem fluída e extremamente decorativa.

O contraste, estabelecido entre preto e branco puros, é determinante para a construção dessa linguagem, que assenta num preenchimento texturado e sombreado. É, igualmente, deste contraste que surge a luz e o movimento da composição, numa harmonização perfeita entre forma e cromatismo, que nos remete para o domínio da fotografia. Como anunciamos, Amadeo domina bem este mecanismo, o que o leva a experimentar o seu potencial na pintura. Assim, capta, a tinta-da-china e numa pincelada fina e cuidada, particularidades de um mundo exótico, onírico e pessoal, em que todas as figuras ganham uma certa estabilidade, como se fizessem pose, tal como era hábito nesta altura.

A simbologia de pessoas, animais, adereços, formas ou números também se mostra muito importante para a génese deste álbum. As figuras históricas e os aborígenes evocam a ideia de um “passado glorioso” que Amadeo quer preservar; os triângulos, o

⁴¹⁶ Cf. KRYSTOF, Doris. *Amedeo Modigliani 1884-1920. A poesia do olhar*. Colónia: Taschen, 2012, p. 32.

número três, o branco contraposto ao negro, possuem, como temos vindo a referir, um alcance iconográfico que tende a orientar a criação do pintor; já a máscara, que esconde o rosto do autor dos desenhos, desaparece sempre que o falcão é representado fielmente, como se essa figura o representasse.

Outro pormenor interessante de reparar é a permanência dos estados psíquicos que vinham das caricaturas. O poder emotivo presente nos olhos de cada uma das figuras, seja humana ou animal, é incrível e muitas vezes inquietante, provando que Amadeo não abandona esta característica quando se dedica a outras temáticas e técnicas.

No que diz respeito à organização sequencial dos desenhos do álbum, verificamos que, até ao 11.º desenho, o posicionamento é feito em formato vertical, alterando-se, nos restantes, para um sentido horizontal. Este é um distintivo muito importante a reter. Se repararmos, nos primeiros dez desenhos prevalece o nu artístico, maioritariamente feminino, idealizado e caracterizado de modo a ilustrar a influência das pesquisas literárias de Amadeo, quer em termos da história do seu país, como da teoria da arte ou mesmo das narrativas cavaleirescas. Nos dez desenhos subsequentes entramos num discurso diferente. O artista leva-nos a conhecer as suas raízes culturais, mostrando-nos as suas montanhas, as cenas de caça e uma ambiência aristocrática, de forma mais pessoal.

Não é uma visão evolutiva que Amadeo nos quer dar da sua arte com este álbum, e nessa medida a análise cronológica de criação dos desenhos não se reveste de importância. Parece haver, sim, uma relação direta entre orientação do papel, a temática predominante e a simbologia dessa temática para o íntimo do artista. É uma espécie de acordo entre organização visual e organização temática, revelador de um espírito metódico e não disperso, como se vinha cultivando erroneamente sobre Amadeo.

Por último, estes desenhos revelam como o artista conheceu e assimilou bem os grandes mestres da história da arte, que observara repetidamente com o propósito de os estudar, e como conseguiu superar esses artistas com uma obra moderna, igualmente rica e emocionante.

2.3 *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*

2.3.1 Breve história da aquisição do códice

Traçando o percurso desta obra de Amadeo reparamos que continuamos a desconhecer a identidade do seu primeiro comprador e as circunstâncias dessa aquisição. Sabemos, sim, que terá acontecido no ano de 1913, durante a Primavera, pois o artista só regressa a Paris em março, após alguns meses de férias em Portugal. O entusiasmo e admiração do pai, que ficara “satisfeitíssimo”⁴¹⁷ com o seu trabalho, é notório. Voltaremos a ter notícias do códice através de um relato⁴¹⁸, não datado, de Manuel Bentes que alerta para o facto de ele se encontrar à venda na livraria Gaillandre, em Paris, por 5000 fr., correndo o risco de se perder. Em 1932, catorze anos depois da morte do artista, o século notícia igualmente esse mesmo facto. O que nos permite deduzir que a nota de Bentes se aproxima cronologicamente desta data.

Não se sabe quanto tempo terá decorrido até o conto ilustrado ter chegado às mãos de Lucie de Souza-Cardoso, viúva do pintor. O certo é que a obra é doada pela própria à Fundação Calouste Gulbenkian, instituição onde permanece e que se tem empenhado na sua divulgação, nomeadamente, através da publicação de edições *fac-similadas*.

2.3.2 A obra

A ilustração e cópia caligráfica do conto de Gustave Flaubert, “*La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*”, exemplar único que só em 2006 foi editado pela Fundação

⁴¹⁷ Carta de Amadeo a Lucie, Manhufe, 24 de Dezembro de 1912. Espólio ASC-BA-FCG.

⁴¹⁸ Cf. MOLDER, Maria Filomena. “*La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* de Flaubert e Amadeo de Souza-Cardoso” in *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006, p. 10.

Gulbenkian, possui um conjunto de características peculiares, que nos obriga a uma abordagem mais expansiva do que as análises das obras até aqui apresentadas.

Formulada como um códice de iluminuras medievais, a história concentra-se na figura de S. Julião Hospitaleiro, cuja primeira hagiografia escrita é integrada na compilação de Voragine *Legenda Áurea*. Por essa razão, iniciaremos a nossa análise com uma pequena sinopse da versão de Voragine, antes de avaliarmos o modo como Flaubert a retoma e a reconta.

A análise da obra pretende compreender o interesse pessoal e artístico de Amadeo pelo conto de Flaubert, visualizar como a sua interpretação supera a ilustração de Luc-Olivier Merson, e, portanto, compreender como a recriação de Amadeo traz para a contemporaneidade o conto de Flaubert.

2.3.2.1 São Julião na *Legenda Áurea*

Jacopo de Voragine compila sinteticamente, durante o século XIII, a vida de centenas de santos, numa obra que ficaria conhecida como *Legenda Áurea* ou *Lenda Dourada*.

Segundo a hagiografia traçada por Voragine, existem cinco personalidades santas com o nome Julião. São Julião Hospitaleiro corresponde à personagem que, tragicamente, mata o pai e a mãe sem saber: Julião é descrito como um jovem caçador que, perseguindo um veado, ouve da sua boca que um dia acabará por matar os pais.

Temeroso de que o agouro do animal se cumprisse, Julião resolve deixar a sua casa e a sua família. Longe, vai colocar-se ao serviço de um rei. A sua bravura e honradez, na guerra e na paz, levaram o rei a fazer dele seu cavaleiro e a casá-lo com a viúva de um senhor muito rico.

Após o desaparecimento de Julião, os pais erraram pelo mundo à sua procura. Chegaram, por fim, ao castelo de que era senhor. Porém Julião não se encontrava no castelo e o casal foi recebido pela sua mulher. Os pais contaram-lhe a sua história, que a esposa relaciona com os relatos do marido. A mulher recebeu-os, cedendo-lhes a sua própria cama para que pudessem descansar.

Ao amanhecer, Julião regressa, entra no quarto e encontra duas pessoas adormecidas que supõe serem a mulher e um amante. Silenciosamente, empunha a sua espada contra os dois corpos. Ao sair de seus aposentos, viu a esposa que voltava da igreja. Perplexo, perguntou-lhe quem eram as pessoas que estavam deitadas na sua cama. Ao que a mulher respondeu que se tratava dos seus pais, que o haviam procurado durante anos. Julião cai, então, num pranto desesperado, dando-se conta que a profecia do cervo se tinha finalmente cumprido e que aqueles que matara eram os seus próprios pais. Resolve, então, deixar tudo e partir em penitência para expiar o seu pecado. A mulher não o abandona e parte com ele.

Depois de muito caminhar, o casal chega às margens de um grande rio, de difícil travessia e aí se estabelece, dedicando-se a assegurar a passagem a todos aqueles que os procuravam.

Numa noite muito fria, Julião ouve uma voz que o chama pelo nome. Alguém lhe pedia que o ajudasse na travessia. Imediatamente, Julião sai em auxílio do homem. Lá fora, um leproso a tremer de frio pede a Julião que o acolha. Este leva-o para a sua cabana e tenta aquecê-lo. Mas, como não consegue, deita-o na sua enxerga e aquece-o com o seu próprio corpo. Pouco depois, aquele homem doente e frágil ergue-se, envolto numa profunda luminosidade e levita em direção ao Céu, dizendo a Julião que o Senhor o tinha enviado para libertá-lo da penitência e levá-lo para junto d'Ele.

Esta é a primeira versão impressa conhecida sobre a vida deste santo e que será fonte de inspiração de inúmeras obras literárias e plásticas, ao longo de vários séculos.

2.3.2.2 São Julião em *Trois Contes* de Flaubert

O conto “La Légende de Saint Julien L’Hospitalier” de Flaubert faz parte de um volume intitulado *Trois Contes*, publicado pela primeira vez em 1877, no qual se inserem também “Un Coeur Simple” e “Hérodias”.

A narrativa do santo é o segundo destes três contos, embora tenha sido o primeiro a ser escrito. Isto porque Flaubert quis atribuir uma ordem cronológica que vai do tempo presente em “Un Coeur Simple”, passa pela Idade Média com “La Légende de Saint Julien L’Hospitalier” e termina no tempo de Cristo, com “Hérodias”.

No que à história de São Julião diz respeito, é visível uma apropriação do texto de Voragine enquanto *corpus* estrutural. Contudo, Flaubert atribui à sua versão uma dimensão psicológica e trágica que a diferencia largamente do primeiro texto.

Enquanto Voragine escreve uma hagiografia medieval, com características morais de finalidade exemplar, Flaubert usa toda a sua arte estilística para nos comunicar, a partir desta história, a riqueza da personagem Julião e a experiência da sua vida, que toca os limites do absoluto.

Embora o conto nos encaminhe para uma vivência medieval, a narrativa foge à uma delimitação espaço-temporal, abrindo para o universo mítico. Este sentido mítico foi captado pelo jovem artista Amadeo e é uma das principais características das suas ilustrações iniciais. Com efeito, o leitor deste original manuscrito depara-se, ainda antes da transcrição ilustrada do conto de Flaubert, com nove desenhos de página inteira que representam um grande desafio: Amadeo apresenta a sua versão, em linguagem visual e moderna, do conto. Essa marca própria de leitura condiciona o autor, e também o leitor: na ornamentação das páginas, Amadeo repete elementos das páginas iniciais que ganham, assim, valor de leitmotiv. O leitor, ao iniciar a leitura do texto de Flaubert, já percorreu o caminho interpretativo do pintor.

2.3.2.2.1 Duas ilustrações, a mesma obra

Pelo inerente da força visual que transporta, a ilustração de uma obra pode desvendar significados, dirigir a nossa leitura para níveis distintos e, muitas vezes divergentes.

O conto de Flaubert sobre o caçador-santo foi ilustrado pela primeira vez por Luc-Oliver Merson, cerca de vinte anos de Amadeo se interessar pelo mesmo. Merson era um conceituado pintor e ilustrador simbolista, que lecionara na Academia *Vitti*, em 1903, e, posteriormente, entre 1905 e 1911, na *École des Beaux-Arts* de Paris. Ficara celebre especialmente pelas suas ilustrações de selos de correio e notas.

Nesta primeira ilustração do conto⁴¹⁹, que fora publicado no ano de 1895, pela A. Ferroud Libraire-Éditeur, com uma tiragem de quinhentos exemplares, encontramos vinte-seis gravuras a preto e branco, que surgem nos momentos principais da narrativa.

Luc-Oliver Merson ilustra a história de uma maneira simples, adequada ao gosto da época. As imagens lembram os contos de fadas, têm a função de deleitar, na perspectiva de suavizar a leitura, concretizando-a no espaço e no tempo. A sua ilustração é formalmente homogénea, e sem variedade dramática, tornando-se monótona. Para não sobrecarregar o texto, a reprodução das gravuras com a respectiva análise será apresentada em apêndice (anexo 3).

Sinteticamente, a ilustração do jovem Amadeo capta a universalidade humana do conto de Flaubert e leva-nos para uma dimensão diferente de absoluto; a sensibilidade do leitor por si só não se aventuraria nestes caminhos.

⁴¹⁹ FLAUBERT, Gustave. *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, illustrée de vingt-six compositions par Luc-Olivier Merson. Paris: A. Ferroud Libraire-Éditeur, 1895.

2.3.2.2.2 Análise dos dez desenhos iniciais do códice de Amadeo

O códice ilustrado de Amadeo é uma obra duplamente original. Tem-se referido até agora a inovação do pintor em transcrever manualmente o texto de Flaubert, como se de um manuscrito se tratasse. Amadeo organiza a página e compõe os elementos numa linguagem moderna. O pintor faz uma ponte entre o modernismo que ele vive e as suas raízes passadas. Pelo vibrar da cor e em ligação com a caligrafia do texto, o leitor sente essa assimilação.

No entanto, o códice apresenta uma invenção mais ousada: o artista reinterpreta visualmente o conto em dez imagens, colocadas no início do códice, imediatamente à seguir ao frontispício. Ele assume-se como iluminador-copista, mas é um criador digno da mestria de Flaubert: tenta fazer no desenho o que Flaubert fez com a força da palavra.

Voltando ao conto de Flaubert, podemos sintetizar a narrativa segundo a própria divisão do autor, em três partes, estrutura, aliás, seguida por Amadeo. É a estrutura dos contos populares tradicionais, que Flaubert sabe incorporar e acentuar dramaticamente durante a narração.

Na primeira parte encontramos-nos num espaço de equilíbrio e harmonia, um castelo na encosta de uma colina. Espaço belo e nobre, no plano físico e social, moral e espiritual. Neste espaço nasce e vive Julião. O seu nascimento é marcado pelos presságios de um eremita e de um cigano. O momento de transformação surge logo na infância. Na criança dócil desperta-se o ódio e a violência incontrolável. Toda a educação de Julião é perturbada por esta obsessão e as nobres artes da caça só servem para alimentar o prazer de dar a morte. Este prazer chega ao limite com o massacre de corsas e veados. No máximo da matança, o grande estilista Flaubert utiliza todos os meios para defender a serenidade e a paz; fortes imagens visuais, comparações, personificações e hipérboles preparam o leitor para o ponto de viragem. Destacamos dois exemplos: “*Por detrás da floresta, no intervalo dos ramos, o céu estava vermelho como uma toalha de sangue.*”⁴²⁰,

⁴²⁰ FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991, p. 66.

«O prodigioso animal deteve-se; e, de olhos flamejantes, solene como um patriarca e como um justiceiro, enquanto ao longe badalava um sino, repetiu três vezes: “Maldito! Maldito! Maldito! Um dia, coração feroz, matarás teu pai e tua mãe!”»⁴²¹

Pela ameaça de perder o poder e os progenitores, Julião conhece o medo e pelo medo toma consciência da sua humanidade. Fica doente, desiste das armas e foge do castelo. Assim começa a segunda parte, que corresponde à fase de amadurecimento e do caminhar para o desapego. Herdeiro da sua educação, põe-se ao serviço das guerras justa e dos mais fracos. O seu único apego é o amor, que o leva a casar com a filha do imperador da Occitânia. Quando já não andava na guerra, tinha pesadelos. “Dar a morte” passa do mundo da ação para o mundo da psique.

Uma noite, deixa de resistir à tentação e vai caçar. A caçada revela-se infrutífera, mais um pesadelo que estimula “a sede de chacina tomava conta dele; à falta de animais, gostaria de massacrar homens”⁴²². As condições estavam preparadas para o temido golpe de sorte – matar os seus pais.

A terceira parte corresponde ao último grau de desapego do ego: Julião está ao serviço dos outros por humildade, amor e arrependimento. O sofrimento não atenua e está à beira do suicídio. Confrontado com a sua imagem espelhada nas águas de uma fonte, Julien “viu diante de si um velho todo descarnado, de barba branca e com um aspeto tão lamentável que não lhe foi possível suster o pranto (...) Soltou um grito: era o pai. E não mais pensou em se matar.”⁴²³. Finalmente, Julião encontra uma existência mais pacificada como barqueiro transportador de quem precisa atravessar rio; profissão simbólica e imagem mítica da grande passagem. Quando, uma noite, ele é chamado pelo nome por um estanho, Julião responde às súplicas do homem, leproso, faminto, sedento, doente e gelado com a dádiva da sua própria vida. Então acontece o milagre da

⁴²¹ *Idem, Ibidem, Op. cit.*, p. 67.

⁴²² *Idem, Ibidem, Op. cit.*, p. 79.

⁴²³ *Idem, Ibidem, Op. cit.*, p. 85.

transformação e elevação. Julião encontra a plenitude no “*cara a cara com Jesus Nosso Senhor, que o arrastava para o céu*”⁴²⁴.

Tentemos analisar em que medida o jovem artista Amadeo conseguiu captar o amago da mensagem desta obra literária. As nove imagens iniciais obrigam o leitor a concentrar-se na reflexão sobre os limites humanos, no confronto entre o bem e o mal. Tal como na obra literária, as personagens são reduzidas a traços essenciais.

A única personagem com nome próprio é Julião.

Quase meio século depois de Flaubert, Amadeo, recorrendo apenas ao traço modernista, concentra-se na componente psicológica e no confronto espiritual das personagens. É representativo o realce dado aos rostos: de traços quebrados e formas fragmentadas, de inspiração cubista.

Das dez ilustrações, cinco apresentam a figura central. Nas outras surge o Pai, a Mãe, o Eremita profetizando, uma imagem sincrética que poderíamos apelidar de Destino, e uma imagem final, abstrata.

Conhecendo o conto de Flaubert, podemos afirmar que na folha dezoito do álbum é retratado o Pai cavalcando no bosque. É um desenho bidimensional, estilizado, semelhante aos *XX Dessins* que o autor fez na mesma época. É uma bela imagem que comunica poder senhorial e riqueza, num ambiente de passeio, decorrendo em harmonia com a natureza e os animais. Num segundo plano, no entanto, uma mancha negra envolve cavalo e cavaleiro. Transmite a sugestão de um rio e de um bosque fechado, onde o sol não penetra. O rosto do Pai tem um duplo perfil, com olhar fechado e longas barbas. (figura 94).

O crânio é alongado para trás e adquire uma forma pontiaguda. A longa barba, dourada e ondulante, mostra tratar-se de um homem adulto e sábio. Esta faz a ligação entre a cabeça e a mão visível da personagem, coberta por uma luva. Com ela segura suavemente uma rédea invisível ao observador, o que provoca a sensação de ter a palma

⁴²⁴ *Idem, Ibidem, Op. cit.*, p. 90.

virada para cima em sinal de louvor aos céus. O seu traje dourado e ricamente adornado, em conjunto com o seu cavalo branco, coberto por tecidos ricamente ornamentados, mostram a sua riqueza. A nobreza é reforçada pelo brasão da sua casa. A peliça de pele de raposa que lhe cobre o pescoço, bem como o cão que persegue a corça na parte inferior da composição conotam a figura humana com um caçador. Mas não é um caçador feroz e desenfreado como Julião se tornará, é um homem nobre, nos gestos e atitudes, e sábio na introspeção com que se apresenta, características típicas de uma figura paterna, cuja relação com a envolvente indicia um leve gosto pela caça, que terá sido incutido a Julião na sua infância.



Figura 94. Amadeo de Souza-Cardoso. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A composição espacial é feita através de uma perspetiva linear que parte do observador, atravessando sucessivos planos posteriores que tendem a afunilar. O primeiro plano é dominado pela figura humana e pelo cavalo, construídos num formado em “x”,

isto é, na cabeça do cavalo inicia-se uma linha reta oblíqua que percorre o seu tronco e termina na pata mais recuada; na cabeça do homem inicia-se uma outra que, em sentido oposto, constrói o corpo, passa pelo quadril visível e termina na pata dianteira do cavalo. Ambas as figuras se constituem de linhas curtas, retas e curvas (que atenuam o impacto cortante das primeiras) ou de pequenos círculos simples ou encadeados que em conjunto provocam a impressão de existência de volumes e texturas. As proporções com que Amadeo desenha o conjunto cavalo-cavaleiro, que ocupam praticamente todo o comprimento e largura da folha, revelam a sua intenção de fazer deles não só o centro temático, como o centro estruturador da composição. Imediatamente a seguir num plano intermédio, pequenas linhas curvas modelam os dois animais e a vegetação, num compasso ritmado. O efeito visual causado é o da tapeçaria, típica do desenho do artista à época, como observa Molder⁴²⁵. O plano de fundo é separado do segundo por uma faixa vertical preenchida a negro. O mesmo tom de que se constroem os dois pinheiros que o pintor coloca imediatamente por cima do dorso do cavalo para preencher a distância entre este e o cavaleiro. Agora a vegetação está mais desalinhada e adquire formatos distintos: arredondada, vertical alongada, triangular. É de destacar as linhas retas que se sobressaem ao fundo, incidindo na vegetação do terceiro plano, que simulam focos de luz mas cuja aparência se assemelha a lanças espetadas. Além de símbolo bélico, este instrumento está também associada ao raio solar, ganhando na composição de Amadeo esta dupla significação. O sol é representado através de raios dourados que parecem lanças espetadas.

Tal como acontecia anteriormente com os vinte desenhos produzidos para o álbum, a primeira ilustração gráfica do manuscrito *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* é realizada a tinta-da-china e a aguarela. À tinta preta sobre fundo branco o pintor acrescenta o dourado, com o qual reforça pormenores decorativos.

Já o movimento é conseguido, em primeiro lugar, pelo posicionamento das patas do cavalo em marcha e pelas ondulações dos tecidos que cobrem o pai de Julião e o seu

⁴²⁵ Cf. MOLDER, Maria Filomena. “La Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert e Amadeo de Souza-Cardoso” in *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006, p. 14.

cavalo. Depois, pelos animais que correm em segundo plano. Para despertar esta impressão, Amadeo elabora o tronco de ambos alongado, com as patas dianteiras direcionadas para a frente e as traseiras para trás. A vegetação é o terceiro fator de movimento nesta obra. A heterogeneidade de direções e formatos é o principal responsável por esse efeito.

O mais impressionante e, ao mesmo tempo, emocionante neste desenho é a conjugação entre os mundos interior e exterior. A introspeção, conseguida através da expressividade do olhar e da postura da figura humana, está em articulação com o cenário que a envolve. O retrato introspetivo é característico da fase final da caricatura de Amadeo, o que vem provar que, apesar de ter aparentemente abandonado a sua prática, ela continua a povoar as suas composições. É desta forma, repleta de signos, que Amadeo nos apresenta o pai, fazendo dele o começo de tudo.

A segunda personagem representada é a mãe (figura 95).



Figura 95. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Do ponto de vista iconográfico, a figura da Mãe simboliza a origem, o amor e a proteção. Este segundo desenho contrasta com o primeiro: enquanto o primeiro desenho narra uma história, tal como nos conta Flaubert, com o castelo, o bosque e as colinas, o rio e os símbolos da riqueza senhorial, o desenho da mãe é reduzido ao essencial. Sobre o fundo negro, destaca-se a cabeça branca de uma mulher altiva, nobre e elegante. O que surpreende é a modernidade do traço e das formas, pontiagudas e fragmentadas, completadas por arcos de círculo que suavizam a dureza; o dourado que acompanha o traço negro em tinta de China também tem o efeito de suavizar, realçando o feminino. Mas, se na primeira imagem o dourado tem uma função decorativa, nesta segunda, a presença do dourado é primordial: são os traços dourados que dão volume e tridimensionalidade ao rosto da Mãe. Esta cabeça ganha protagonismo e aparece “esculpida” num plano avançado, destacado, em relação ao fundo negro. Os olhos e a testa surpreendem pela força interior: pela quebra e fragmentação de traços nesta zona do rosto, o artista cria uma intensidade psicológica que evoca reflexão da alma, angustia e dor. Toda esta intensidade está concentrada nos olhos.

Trata-se de uma cabeça quase metálica, dorida, um rosto moderno que nos lembra as Demoiselles d’Avingon e as futuras cabeças de “Guernica” de Picasso. É a primeira vez que Amadeo aplica o geometrismo a uma fisionomia. Na base da conceção desta figura intervêm diversas figuras geométricas. Assim, temos um primeiro triângulo inclinado para a direita que serve de forma ao chapéu, seguido de um retângulo oblíquo que tende a afunilar e a perder-se na lateral e que não é mais que a trança que prende o cabelo da mulher. O rosto é também desenhado segundo uma forma triangular cujo ângulo agudo incide sobre centro de um retângulo que é o pescoço. As pequenas faixas paralelas, reunidas em pequenos conjuntos, estão espalhadas pelo espaço pictórico de modo a preencherem os vazios, simulando a vegetação dos *XX Dessins* ou do primeiro desenho desta série e são responsáveis, em conjunto com as formas circulares e semicirculares, pela impressão de movimento da composição.



Figura 96. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1911). Grafite sobre papel, 33,9 cm x 26,7 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Este desenho é o mais perfeito de uma série de quatro desenhos de rostos femininos. O primeiro desses desenhos está representado na figura 96.

Nele podemos observar uma figura feminina, de meio corpo, de gestos suaves, que lembra uma castelã. O figurativismo da imagem provem ainda dos *XX Dessins*. No canto superior direito, a figura do falcão e de uma pirâmide ladeada por duas árvores, como síntese de um castelo, associam esta figura à lenda de São Julião. Embora com um formato do rosto mais arredondado que a imagem apresentada na série de desenhos do manuscrito ilustrado, o seu posicionamento encaixado num retângulo que serve de pescoço é o mesmo.



Figura 97. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* [desenho], 1912. Grafite sobre papel, 33,7 cm x 26,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O formato triangular do rosto e da boca aparecem num estudo sem título de 1911, que podemos observar de seguida (figura 97). Nesta composição o ornamento ainda impera como fundo. A vegetação que lhe serve de enquadramento de fundo apresenta conjuntos de linhas paralelas que se mantêm sensivelmente no mesmo local em ambas as composições.

Já o formato do nariz e as pestanas inferiores retas e exageradas como se fossem lágrimas a brotar dos olhos da personagem têm origem no desenho sem título, identificado como figura 98.

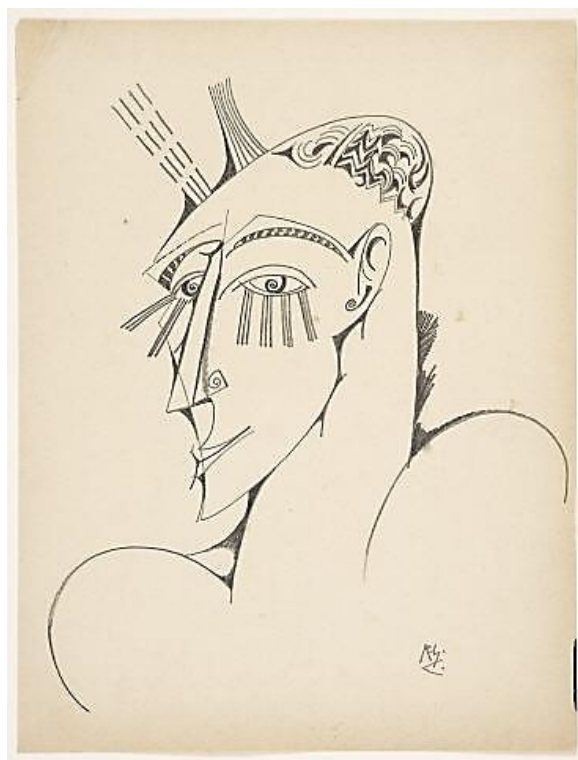


Figura 98. Amadeo de Souza-Cardoso *Título desconhecido* (1912). Grafite sobre papel, 31,2 cm x 23,9 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Mas é sobretudo através da figura 99 que percebemos a evolução que os ombros sofrem ao longo destas três imagens, até se converterem em dois semicírculos, que ladeiam o pescoço. Como elementos comuns às duas obras temos ainda o perfil quadrangular, a única linha de sobrancelhas que limita os olhos e o gorjal em forma triangular simplificada.

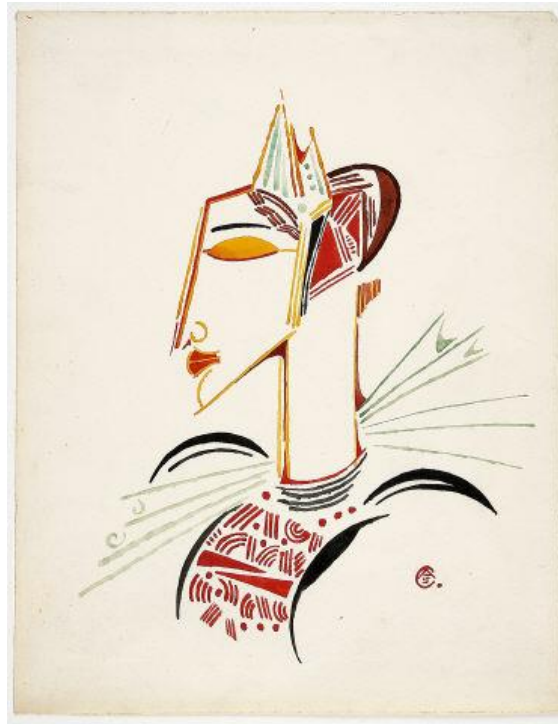


Figura 99. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1911). Aquarela, guache e tinta-da-china sobre papel, 20,9 cm x 27 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

No terceiro desenho (figura 100), um eremita faz a sua aparição à mãe de Julião, que repousa na sua cama. O eremita profetiza que o bebé acabado de nascer será um santo. Esta é a ideia central do conto. Amadeo transcreve em letras maiúsculas a profecia: “RÉJOUIS-TOI Ô MÈRE! TON FILS SERA UN SAINT!” No conjunto das nove imagens, esta é a única que tem uma componente textual, que orienta na interpretação e não deixa lugar para a ambiguidade. Assim, há um antes e um depois deste desenho, relacionado com o enredo narrativo de Flaubert. O que nos permite de considerar que estes nove desenhos são a síntese visual do conto.

O eremita, de estatura hiperbólica, é uma aparição assombrosa. Entre os seus traços destaca-se a longa barba e os círculos negros que sugerem olhos, símbolo do seu dom profético e da sua sapiência. O hábito comprido de monge, com um enorme terço à

cintura, todos os seus acessórios sugerem elevação. O enorme sol⁴²⁶ ilumina o asceta na retaguarda.

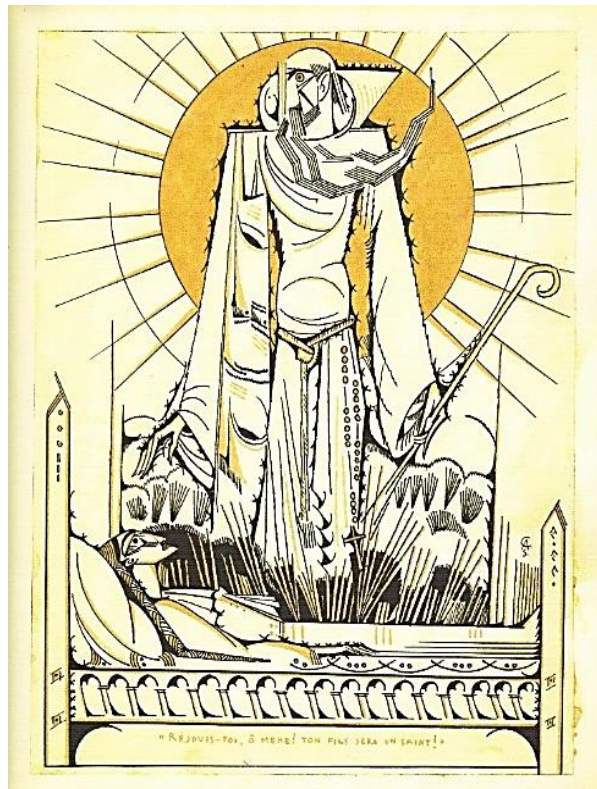


Figura 100. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A mãe permanece deitada na sua cama, junto à qual é feita a aparição. Não é um sonho, a mulher está acordada, olha o eremita e escuta-o sem se mover. É fácil identificarmos nela os principais traços distintivos: o rosto triangular, a trança caída pelo ombro visível, as grandes pestanas que parecem lágrimas.

A arcada descrita na parte lateral da cama é formada por pequenos arcos de volta perfeita, em formato oblíquo. O seu simbolismo está associado à ligação do quadrado e do círculo, que reunidos representam a vitória do mundo espiritual sobre o carnal. Os dois

⁴²⁶ No texto de Flaubert, que Amadeo transcreve na íntegra, este acontecimento acontece de noite, com a lua como pano de fundo. A opção pelo sol como símbolo de iluminação espiritual e do divino, aparece em oposição à de noite e treva.

pilares que sustentam a cama assemelham-se a duas enormes velas litúrgicas, frequentes nas igrejas. No espaço livre, por baixo da cama, em letras maiúsculos e de imprensa, a revelação copiada diretamente da obra original: Julião será santo!

Podemos dizer que a figuração se relaciona, assim, com a narração através das formas e dos tons luminosos, transmitindo uma reflexão mais profunda. A história ganha um sentido mais universal, que nos interpela. O espaço pictórico está organizado segundo um esquema piramidal cuja base se situa no desenho da cama, convergindo na direção da cabeça do eremita. O pintor utiliza uma perspetiva aérea, constituída por três planos: o da mãe deitada sobre a cama, essencialmente horizontal; o do profeta, com grande verticalidade; e o do sol, que preenche todo o espaço de fundo, iluminando a figura do anacoreta. A ligar os três planos surge a vegetação apropriada aos *XX Dessins*.

E se a figura da mãe é retratada agora com maior pormenor, o mesmo não acontece com o eremita cuja face obedece a uma desconstrução geométrica. O seu perfil é cortado por duas linhas paralelas, cujo espaço intermédio está preenchido a dourado. Identificamos um olho, uma orelha e uma triangulação invertida ao centro do rosto que serão respetivamente o nariz e a boca. Segue-se uma conjugação de pequenas linhas verticais, com diferentes orientações, que simulam a construção da barba. Os ombros conhecem um formato reto, descrevendo um retângulo vertical até abaixo que se intersecciona com um outro retângulo horizontal, descrito pela cama.

A incidência da luz é novamente feita através dos reflexos dourados. O que sucede neste caso é que as figuras humanas são iluminadas frontalmente e à retaguarda pelo enorme sol. Já as sombras são produzidas de forma bastante original, através do cruzamento de linhas negras, como se fossem pontos de um rendilhado, que formam a letra “x”. Marca do desconhecido, o “x” negro constitui a sombra na composição.

As linhas curvas que encontramos um pouco por todo o espaço pictórico harmonizam as linhas retas predominantes no sentido de atenuar o impacto destas últimas, tornando a representação mais equilibrada. Da mesma forma, o movimento nasce das ondulações associadas ao vestuário, na barba do eremita, na vegetação desalinhada e de diferentes formatos e ainda na feição oblíqua da arcada que ladeia a cama. Os volumes

são conseguidos pela texturação que Amadeo atribui a cada um dos elementos que cria e pela noção de espaço pictórico tripartido que concebe.

No domínio da estética, Amadeo revela neste desenho uma conjugação de técnicas e influências atípica, mas que tornam a imagem geral emocionante. Há vestígios do decorativismo *Art Nouveau* e do orientalismo dos *Ballets Russes*. A envolverência luminosa de toda a composição é, sem dúvida, o seu ponto mais forte.

Julião surge representado no quarto desenho, já com uma herança e um destino traçado (figura 101). Surpreende um corpo jovem e versátil, em contraste com um olhar duro e dominador que dá ao rosto uma expressão de arrogância e poder. Olhos salientes, sobrancelhas carregadas, queixo proeminente comunicam a violência latente de um boneco sem alma. A imagem retrata esta fase da vida da personagem.

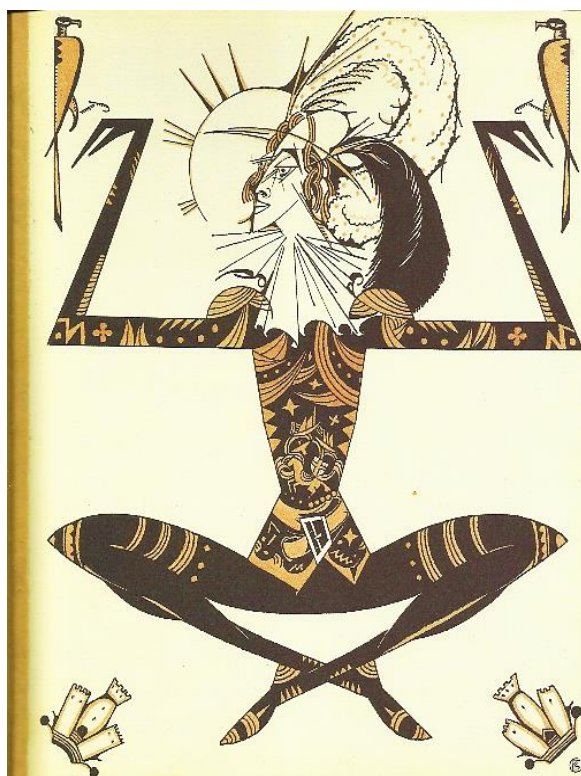


Figura 101. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Julião é apresentado de perfil, com um enorme chapéu de plumas, os braços elevados à altura dos ombros, servindo as suas mãos de pouso a dois falcões. As pernas entrecruzam-se como se de um bailarino ou trapezista se tratasse, anuncia Filomena Molder⁴²⁷. A autora destaca os falcões como marca do caçador e faz corresponder os castelos ao “ex-libris” realizado por Amadeo.

No centro da imagem, correspondente ao ventre de Julião, encontramos indícios simbólicos do que será o seu futuro: o cavalo e o falcão, que o associam à caça; o brasão da sua casa, que revela a sua origem nobre; as barcas que atravessam rios agitados; várias estrelas-guias e uma cruz de cristo sensivelmente sobre o coração. Aqui situa-se o centro temático do quadro. Já o centro estruturador organiza-se em torno do rosto, iluminado pelo sol que domina o plano de fundo.

A composição deste desenho é completamente dominada por triangulações, linhas e superfícies tendencialmente retas. O primeiro triângulo é descrito pelo conjunto perfil e plumas; o segundo pelos braços; depois por cada uma das mãos. Em sentido oposto, um outro triângulo descreve o tronco de Julião até à cintura, local a partir do qual uma nova triangulação se inicia terminando a sua base na linha descrita pelas coxas. Aqui nasce outro triângulo com orientação inversa. Também os elementos enquadrantes da figura humana, isto é, os dois falcões superiores e os dois castelos inferiores, se estruturam a partir de uma composição triangular.

Esta obra tem um tratamento bidimensional. Nesse sentido, a harmonia é proporcionada, não pela interseção de planos, mas pelos semicírculos, pelas superfícies arredondadas, linhas curvas e serpenteadas e pela ornamentação dourada inscrita no fundo negro do figurino. Quanto ao movimento, o Julião encontra-se suspenso, cristalizado como numa estátua, mas o movimento pode ser retomado a qualquer altura, numa harmonização dançante.

⁴²⁷ Cf. MOLDER, Maria Filomena. “*La Légend de Saint Julien L’Hospitalier* de Flaubert e Amadeo de Souza-Cardoso” in *La Légend de Saint Julien L’Hospitalier de Flaubert*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006, p. 14.

Por toda a sua carga simbólica, esta imagem do jovem Julião mostra-se muito perturbante, sobretudo a cabeça e os olhos. Ele é o caçador, o nobre, o bailarino oriental, a lenda, a metamorfose de tudo isto. É assim que Amadeo no-lo apresenta.

O quinto desenho (figura 102) é, tal como o primeiro, uma narrativa da personagem em que Julião se transforma: um caçador compulsivo; Julião surge na floresta, montado no seu cavalo (tal como o pai, no primeiro desenho da série) e rodeado de animais. É já um temido caçador. Transporta a carga de uma criança que começou por odiar: *“a persistência daquela vida irritou a criança”*⁴²⁸, afirma Flaubert.

Assim como, pelo traço e pelas formas, Amadeo transmite serenidade e harmonia no retrato do Pai, pelo mesmo processo comunica-nos no quinto desenho a opressão e a desordem. Sendo difícil de distinguir entre a figura humana e os animais, o observador capta como uma osmose entre o reino animal e humano: Julião ganha em ferocidade e perde em humanidade. A sua fisionomia diferencia-se do desenho anterior. Os cabelos compridos, caídos em posição oblíqua que lhe cobrem a parte direita do rosto, lembram-nos um valete de baralho de cartas. Da figura humana precedente apenas as plumas presas ao chapéu são recuperadas. O brasão ao peito continua a marcar a sua identidade. Na mão esquerda segura uma lança que o conota com um caçador. Traz consigo a bolsa de munições presa a tiracolo e nas costas a trompa que espanta a caça. As mangas e os seus ombros evocam dois negros animais fabulosos; o falcão colocado à sua direita reforça a agressividade. Os animais que o rodeiam foram degolados pela sua lança, as marcas ainda são visíveis nos seus pescoços. A multiplicação destes animais faz com que pareçam espetros que olham silenciosamente o seu carrasco.

⁴²⁸ FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991, *Op. cit.*, p. 61.



Figura 102. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

É-nos dada uma perspetiva frontal que tem como centro a figura de Julião e do seu cavalo. Em torno destas figuras desdobram-se outros animais em perspetiva. E embora as suas patas estejam de frente para o observador, as suas cabeças e troncos só são parcialmente perceptíveis. O modo como são representados tem especial importância no encadeamento e coesão dos três planos, a que se junta também a o preenchimento ornamentalista da vegetação negra, já referido anteriormente. Esta técnica transforma a composição bastante enérgica e repleta de movimento.

As formas de base escolhidas continuam a ser as triangulações – presentes na vegetação rasteira, nas flores pendentes das árvores, nos espaços entre os troncos das árvores, nas pontas de arpão que estão ligadas ao cabo e sobre os pescoços dos animais – e os círculos ou semicírculos – representados no preenchimento do cavalo, no conjunto formado pela cabeça e tronco do mesmo animal, pelas linhas que compõem os restantes animais e pelo relevo do primeiro plano. É, sobretudo, na conjugação destas últimas

formas com o delineamento dourado, agora mais moderado do que em casos anteriores, que é provocada a sensação de volumes e de brilho. Os jogos luz-sombra são conseguidos pelo contraste e predominância de negro sobre fundo branco.

Podemos estabelecer uma relação direta entre este desenho e um quadro a óleo do mesmo artista, intitulado “Le Prince et la Meute” (1912), pois as semelhanças são grandes. E, se Amadeo intitulou o seu óleo “O Príncipe e a matilha”, impõe-se a aproximação com a história de Julião. Neste momento crucial do enredo, este desenho sem título ganha relevância e identidade. “Rejouis-toi, o mère! Ton fils sera un saint!” e “O príncipe e a matilha” justificam a nossa opção de considerar a sequência de desenhos iniciais como a interpretação visual do conto de “La légende de Saint Julien l’Hospitalier”.

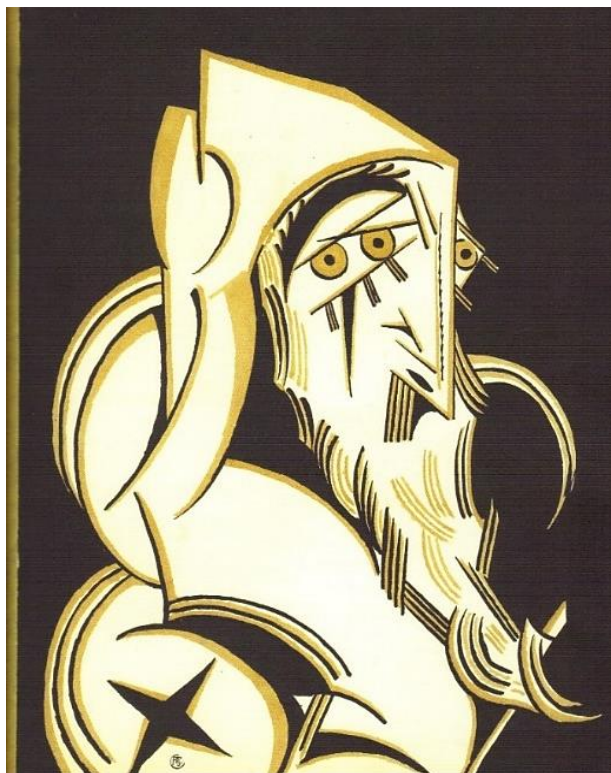


Figura 103. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien l’Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O sexto desenho (figura 103) corresponde à representação de uma figura masculina cujos principais distintivos permitem associá-la tanto ao pai de Julião, como ao eremita que faz a profecia do seu futuro. É a imagem mais expressiva e enigmática da série. Ela pode ser entendida em díptico com a segunda imagem, o retrato da mãe. Sobre o fundo negro, o traço dourado define um vulto, realçando, do lado direito, o capuz, a cabeça e o rosto. As formas arredondadas do lado esquerdo, mais abstratas, e logo de difícil interpretação, deixam evidenciar o outro lado, com os três olhos, a longa barba e os já familiares traços pontiagudos e quebrados. A figura tem três olhos, olhos grandes, maiores do que os olhos da Mãe. A abstração é usada pelo artista como recurso aliado ao surrealismo. O terceiro olho, que ladeia a cabeça, aumenta a profundidade e coloca-nos noutra universo. Esta personagem não é de associação direta com o conto. Não fosse a similitude técnico-formal com o retrato da Mãe, seria difícil dar-lhe um lugar na série. Em díptico com a Mãe, esta figura masculina mitológica pode simbolizar o Destino.

Na criação da envolvente do rosto interligam-se linhas retas com linhas curvas, que concedem volume e criam tridimensionalidade, sendo o contraste estabelecido entre as cores preto e dourado dessas linhas sobre branco fundamental neste processo. As cores claras (dourado e branco) constituem os locais de passagem de luz. Em contrapartida, os espaços interiores preenchidos a negro são densas sombras. Também a envolvente é negra, tal como acontecia no desenho da mãe, restringindo qualquer contextualização exterior à figura.

O sétimo desenho (figura 104) é o mais simples e decorativo da série. O artista lembra-nos que nos contos de fadas também há casamentos felizes e amores terrestres. Julião é facilmente reconhecido. O seu rosto e as suas roupas elegantes e nobres mantêm-se. Possui agora uma capa ornada com “paus”, que em francês se denomina *trèfles* (trevos). Uma ironia da fortuna e da sorte e uma sugestão de tréguas que o destino dá. A dama medieval traz um tocado e um vestido de distinta senhora, comprido e armado, adornado com vários círculos e enlaces de linhas curvas que simbolizam a união dos prometidos. O seu rosto, ligeiramente virado na direção de Julião, mostra-nos uma mulher apaixonada. As flores na sua mão conotam-na com a figura da noiva. Os cavalos reforçam a nobreza de ambos. O primeiro deles assume mesmo um aspeto humorístico. A

vegetação é simplificada em relação a casos anteriores, perdendo a abundância que tinha dos *XX Dessins*, o que nos permite fixar a nossa atenção no casal. São eles o centro temático e estruturador de toda a composição. A perspetiva utilizada é, por isso, a frontal. Nela intervêm dois planos. O primeiro é formado pelas duas figuras humanas. Julião é o mais vertical. Está representado de perfil. Os seus braços não estão visíveis, mas sim camuflados pela roupa que alterna formas arredondadas com formas triangulares. Apenas uma das suas mãos é perceptível. Fechada, esta possui um formato quadrangular nos quatro dedos contíguos e triangular no polegar. Com ela segura a sua espada, construída através da interceção de duas linhas retas oblíquas. A esposa possui a mesma geometrização facial que encontramos em Julião, sem que haja desdobramento de perfis. A múltipla perspetiva é feita no toucado, com três triangulações sobrepostas. O corpo da figura feminina constitui-se fundamentalmente de formas circulares, voltando a haver uma nova triangulação, em sentido oposto, a partir da linha de cintura.

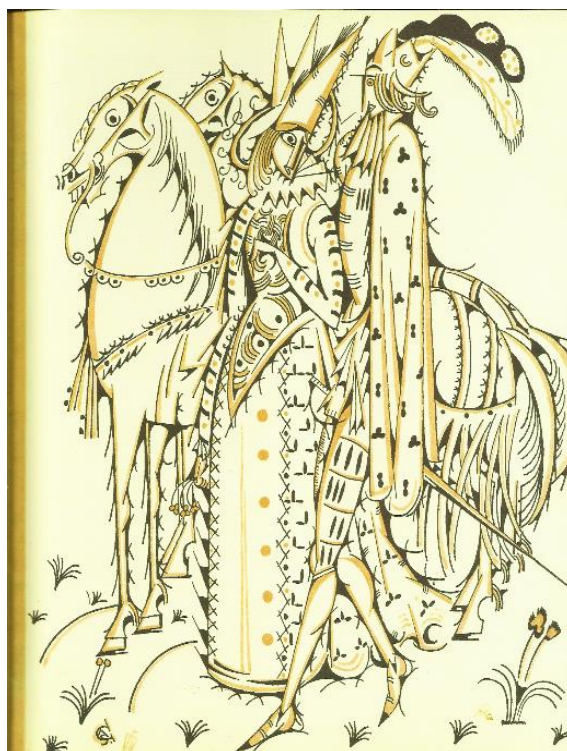


Figura 104. *Desenho para o manuscrito ilustrado. La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O segundo plano é constituído pelos dois cavalos, colocados atrás dos noivos. Neles predominam as superfícies curvas, especialmente na cabeça e no tronco. Os membros superiores são constituídos de linhas retas. Os cascos representam-se por meio de triângulos. A ligar os dois planos encontramos as linhas curvas e negras que constituem o relevo e as plantas. O recurso ao ornamento é abundante, sim, mas reservado ao preenchimento das personagens, conferindo texturas e deixando em aberto o espaço de fundo, tornando toda a composição mais clara do que em qualquer outro desenho do manuscrito de Amadeo. Neste jogo de luz/sombra é importante a cor dourada com que as leves linhas negras são reforçadas, sobretudo porque é pelo dourado que novamente nos é transmitida a volumetria. À semelhança do que acontece na imagem da aparição do eremita à mãe, as sombras são apresentadas pelo cruzamento de linhas pretas em forma de “x” ou por preenchimentos triangulares, também negros, entre as figuras.

Ambas as figuras encarnam o imaginário romântico e cavaleiresco. São os enamorados elegantes e apaixonados das *Cantigas de Amigo*, que desfilam com os seus cavalos pelo bosque encantado e luminoso do *Livro de Horas do Duque de Berry*. É o momento mais feliz da vida de Julião.

Podemos associar este desenho a um outro elaborado pelo pintor na mesma época (Figura 105).

Nele, a temática e a estrutura compositiva mantêm-se. Contudo, todas as figuras e a própria envolvente ganham um cunho excessivamente ornamental e onírico que o desenho da lenda não possui. Já não vemos os cavalos, substituídos por outro animal: o cão, colocado numa posição dianteira em relação ao casal. A personagem masculina é um homem moderno e elegante, de cartola, gravata, aba de grilo e calças decoradas. Mantém a retidão e verticalidade da figura anterior e olha na mesma direção, no entanto, o seu olhar não se dirige para a senhora e já não é de homem apaixonado. Também a figura feminina se parece com filha do imperador, concebida por Amadeo. O vestido que a cobre obedece aos parâmetros medievais para uma senhora da nobreza: espartilho, saia e mangas em forma de balão. O seu braço está enlaçado no do cavalheiro e todo o seu corpo está voltado na direção dele. Contudo, o seu olhar não fixa o suposto enamorado,

mostrando-se ausente. Não há cumplicidade entre este casal como havia entre as personagens de Julião e da sua esposa. Possuem ainda o tom caricatural da primeira linguagem estética de Amadeo.



Figura 105. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1913). Grafite sobre papel, 35,7 cm x 25,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

É interessante reparar no efeito moldura muitas vezes encontrado na composição das suas caricaturas. À semelhança do que acontecia, por exemplo, no retrato humorístico de Emmérico Nunes, os limites deste emolduramento são superados. No caso em análise essa superação acontece harmoniosamente no canto inferior direito, através do prolongamento das plantas e da colocação do cão.

Também a cenografia é mais complexa nesta representação. Integralmente preenchida por uma densa vegetação, é delimitada superiormente por um castelo e um aqueduto geometricamente concebidos. A tridimensionalidade da figura nasce, no geral,

pela pressão do carvão em determinados pontos, que servem de sombra a outros elementos, apenas delineados para que o seu interior permaneça branco, a cor do suporte.



Figura 106. *Desenho para o manuscrito ilustrado. La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Com o retrato dos noivos, Amadeo marca a entrada na segunda parte do conto de Flaubert. A oitava imagem (figura 106) é a concentração da tensão dramática do que se segue. Toda a história de luta contra a tentação da violência, contra o destino funesto de matar os pais está incorporada neste retrato bélico. Estamos perante um retrato psicológica onde reconhecemos Julião e o seu drama interior. Amadeo valoriza, mais uma vez, a cabeça, que concentra a energia prestes a explodir. É uma imagem de grande dinamismo, entre dois polos de valor: o bem e o mal.

Julião surge agora representado em meio corpo, de perfil, de olhar frio e penetrante e ornado com um elmo e uma armadura, símbolos bélicos.

Nos cantos superiores são replicadas duas estrelas, cada uma de oito pontas, símbolos de plenitude e regeneração. A parte anterior apresenta-se em tons de dourado, por oposição à parte de trás, que surge em preto, num jogo luz/sombra que marca a subtil demarcação dos dois planos perspéticos, visível também na superposição da figura humana sobre o sol.

Na parte inferior, dois falcões marcam a sua presença. O símbolo do caçador volta a surgir vigoroso e duplicado. A simplificação de formas que conhecem é extraordinária. No cimo, apenas o desenho das suas asas abertas. O corpo é formado pela junção de um losango com um triângulo. A preenchê-los vários círculos dourados de diferentes tamanhos, sobre fundo negro.

Depois da guerra travada contra o seu próprio instinto, que culminaria na morte dos pais, Julião trava uma nova luta interior, desta vez com a sua consciência. A sua crucificação, que surge em primeiro plano e ocupa verticalmente toda a composição, liga-se diretamente ao processo de arrependimento que inicia após o assassinato dos progenitores. O aspeto físico conferido por Amadeo à personagem é o mesmo traçado por Flaubert, “(...) *um velho todo descarnado, de barba branca e com um aspecto tão lamentável (...)*”⁴²⁹. Neste ponto do conto surge então a identificação de Julião com figura do pai “*Julião lembrava-se de uma figura semelhante. Soltou um grito: era o pai.*”⁴³⁰

A representação de Julião que aparece na penúltima imagem desta sequência (figura 107). Aos nossos olhos surge a representação de uma enorme cruz dourada, com Julião crucificado.

⁴²⁹ FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991, *Op. cit.*, p. 85.

⁴³⁰ *Idem, ibidem, Op. cit.*, p.85.

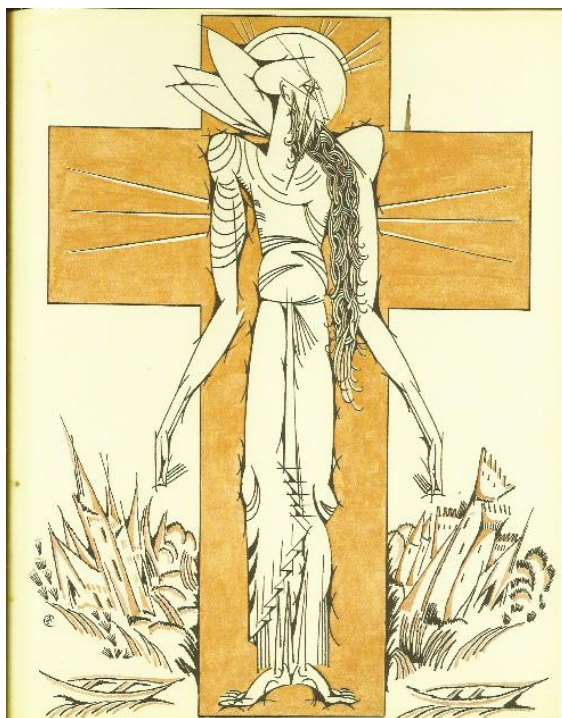


Figura 107. *Desenho para o manuscrito ilustrado. La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A nobreza de Julião ganha uma outra dimensão, espiritual. Uma vez que Flaubert trata da vida de um santo, a finalidade da existência é a descoberta de si pela entrega aos outros. A cruz está aqui simbolizando, por um lado, o abismo e a morte e, por outro, a conversão e a vida plena. O artista concentra a visão numa perspetiva de cima e de grande dimensão, chamamento para o espiritual. Para trás ficam castelos, para trás ficam as barcas, caminho de humildade e arrependimento. Julião conquistou a sua paz e ganhou a sua auréola não pela glória e poder, nem pelo autocontrolo perante a tentação, mas pelo serviço e abraço aos outros. Em termos formais, é uma representação em que predominam as linhas retas, atenuadas por algumas superfícies arredondadas, como a aura que envolve o crânio da figura humana, os seus ombros, barba, joelhos e pés.

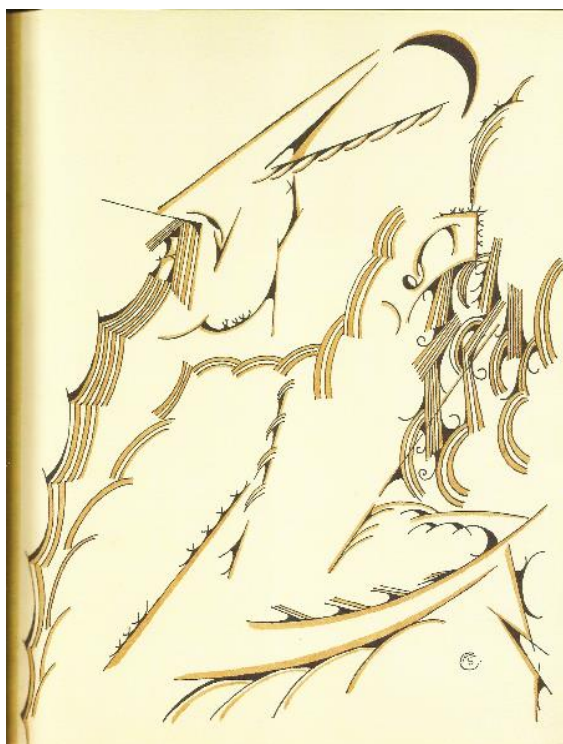


Figura 108. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O último desenho da sucessão pictórica (figura 108) é abstrato. Integra-se na série pelas características estilísticas, formais e de cor. Não está associado ao texto e nem aos desenhos seguintes. Hipoteticamente, surge como uma reflexão pessoal de Amadeo sobre a vida e a morte. Pode ser associada ao sentido de libertação, passagem e ascensão.

Existe um desenho que pode ser associado a esta obra como um possível estudo (figura 109). Muito próximo do grafismo dos *XX Dessins*, este apresenta semelhanças com a obra em análise, por exemplo, ao nível da barba comprida e ondulada, dos olhos perturbadores que se parece com um sol elíptico e da ausência de cabelo. No entanto, é inequívoca a simplicidade formal realizada da figura para a ilustração do conto, numa clara aproximação à linha pura de Modigliani.

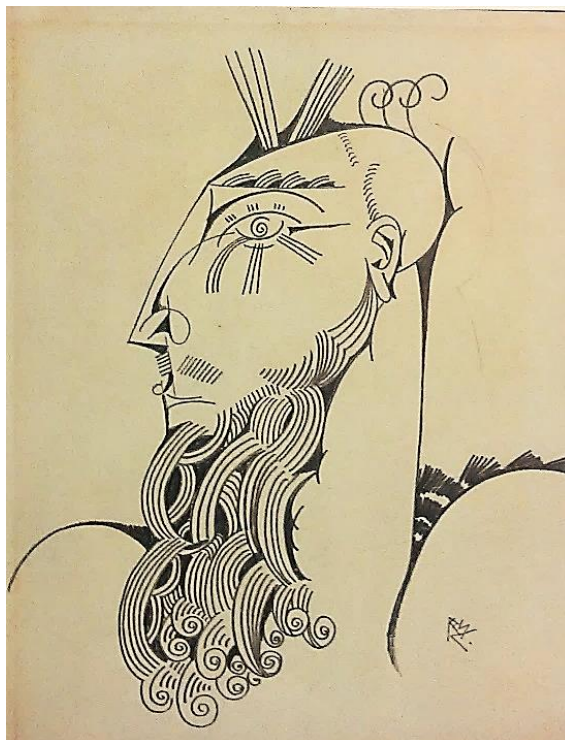


Figura 109. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1912). Tinta-da-china sobre papel. Figura 241 do *Catálogo Amadeo de Souza-Cardoso - Diálogo de Vanguardas*. CAM-FCG. 2006.

É o momento de fazer uma breve síntese, antes de iniciarmos o estudo pormenorizado do códice.

Flaubert inspirou-se em *Voragine* e nos vitrais de Rouen, criando um enredo que supera o entendimento da moralidade como simples antagonismo bem - mal, envolvendo-nos numa trama moderna na forma, e atualizada psicologicamente, vivenciando o homem interior e a sua liberdade, os seus abismos e limites. Tal como Flaubert, assim também Amadeo recria numa linguagem visual original, expressiva e sintética, o drama da existência de Julião, e do doloroso caminho de encontro com a sua identidade e humanização. As imagens aproximam o leitor da personagem, envolvendo-o num percurso de amadurecimento: desde o recém-nascido, simples filho, à criança, de olhar duro e obsessivo e à doentia brutalidade do jovem caçador; ao casamento, enquanto fuga e sublimação do ego; passando pela indomável luta interior dos instintos e tentações; até à renúncia de si mesmo, unindo-se ao sofrimento e à vida. Por último, um desenho

abstrato, que é uma pessoal e original reflexão sobre a vida no seu âmago e as vias de “ascensão”.

Identificamos Amadeo pela expressividade das imagens. A expressividade concentra-se nos rostos e no olhar. Olhos não figurativos, que nalguns casos antecipam as originais representações de Picasso⁴³¹. Flaubert pressente e explora o mundo inexplorável dos instintos e do que viria a denominar-se inconsciente. Amadeo, nestes desenhos, também se abeira dessa voragem negra, que tenta romper e penetrar - recorde-se que pinta sobre folhas de fundo negro, em que sobressaem densos rostos em traços brancos e dourados. O artista inicia-se nos jogos das realidades espelhadas do sonho e do surreal: pela fragmentação de rostos quebrados, pelo desafio de sobreposição de perfis, enquanto sobreposição de identidades.

Sem perder o impacto do conto de Flaubert, esta serie de dez desenhos, datada de 1912, adquire valor estético próprio, pelas linhas e formas, volumes e cores, e pela representação da figura humana. O pintor intensifica a narrativa, que passa a constituir-se em unidade com o texto. Uma vez conhecidas estas imagens, o leitor não pode esquecê-las. E não pode deixar de as integrar na ulterior leitura e interpretação do conto.

Os dez desenhos iniciais são distintos da iluminação concretizada por Amadeo para a segunda parte do códice, em que se assume como discípulo-copista: em cada página, o texto é o centro nuclear e o efeito da ornamentação é de realce e elevação; pelo menos, no primeiro capítulo do conto. O artista usa uma linguagem nova. Pensamos na vibrância dos pigmentos, no contraste das linhas e das formas irregulares em harmonia com as margens. Pensamos na colorida diversidade dos elementos vegetais e heráldicos com que emoldura o texto, no jogo das formas geométricas, no inesgotável bestiário, naturalista e fabuloso, que ele constantemente recria. A harmonia contida do texto de Flaubert é respeitada. Todavia, instala-se um sentimento de agitação e de presságio, que antecipa o desenlace, pela ondulação das cercaduras, pelo dinamismo das sequências do texto, pelo movimento das asas negras das aves, inúmeras vezes quebradas. Os presságios

⁴³¹ Desenho nº 2, o olhar da mãe; nº 3, os violentos olhos de Julião, ainda berbere; nº 6, a personificação do Destino, com um terceiro olho, interior.

sentem-se ainda nos desenhos, pelas esfinges, ou mascaras enraivecidas das representações heráldicas; pelas longas serpentes que cospem veneno; pelas espadas afiadas, pelas lanças ou pontiagudas setas, pelos corações sangrentos e lágrimas avermelhadas.

O primeiro capítulo corresponde à parte mais requintada e cuidadosamente iluminada: a caligrafia é aprimorada com tintas de varias colorações, em que o ritmo da linha e o tipo de letra se interliga com os elementos ornamentais, unificando-se na decoração das margens e das cercaduras. O bestiário e a heráldica são os protagonistas, seguidos dos elementos vegetais e das formas geométricas, maioritariamente intersectadas. Amadeo recria o imaginário medieval mantendo-se na sua tarefa de autor-copista. Saliente-se que Amadeo apenas desenha duas figuras humanas ao longo do capítulo: o monge professor, de rosto velado sob uma máscara africana, e o atroz Julião, massacrando fabulosos animais agressivos. As figuras personificam o terrível confronto entre Julião dotado de uma boa origem e educação e Julião sedento de vida-morte.

A ilustração correspondente à segunda parte é de menor elaboração. Como se Amadeo sentisse algum desinteresse pela história e pela sua própria tarefa de iluminador; a originalidade formal e iconográfica do artista é muito simplificada. O tratamento das molduras está inacabado, as cercaduras sugerem um trabalho de menor exigência, parecendo recorrer ao pochoir: o texto escrito inserido em formas retangulares, previamente definidas a tinta-da-china, endurece a leitura e a visão da folha; a caligrafia torna-se homogénea; cerca de metade das folhas está escrita a tinta vermelha e as restantes a preto; os elementos iconográficos e ornamentais são em menor número e variedade, resultando daí uma falta de unidade na integração da mensagem texto-imagem. Os brasões ganham predominância a par de algumas ilustrações de animais, semifabulosos e medonhos. De realçar que a morte dos pais é assinalada por dois enormes e fabulosos felinos-aves de expressão sombria e velada. Neste capítulo não há representação de seres humanos. É como se a existência de Julião se reduzisse a uma herança aristocrática vivida na animalidade. Sem força dramática específica - pois a “queda” do herói, inerente ao assassinio dos pais, fora já profetizada na parte inicial do conto – este capítulo é globalmente pouco valorizado por Amadeo e quase poderia ser esquecido.

Ao revés, o artista concentra o seu vigor no terceiro capítulo, dedicado à humanidade e à permanência na vida. Amadeo parece esquecer-se da sua atividade de copista, e converte-se no ilustrador moderno. De novo, a relação entre as palavras e os desenhos torna-se singular e expressiva. O texto é integralmente escrito a tinta negra, em caligrafia de imprensa rápida e a linha ocupa maioritariamente a largura da folha. As cercaduras desaparecem tal como a maioria dos elementos ornamentais. A animalidade é superada, o desenho de animais dá lugar ao de figuras humanas, integradas em sugestivas paisagens.

As imagens falam-nos da existência de Julião, perseguido pelo remorso e tortura interior, narram pequenas histórias: a (sua) deambulação por romarias e peregrinações, as viagens por terras exóticas, que em nada atenuam o pesadelo do parricídio; o desespero perante a fraqueza e o abismo do seu sofrimento, visíveis no surreal perfil do seu rosto, deslocado para o interior da cabeça coroada e desenhado na horizontal, na margem inferior da folha; o confronto com a visão-sonho do pai, que Amadeo representa em duas figuras verticais, masculina e feminina, de corpo inteiro. Todas estas situações vão gerando um Julião de rosto único, primeiro, ainda a pequena cabeça de um barqueiro em frente de múltiplos rostos de viajantes; depois, a sobreposição de duas enormes faces, quase idênticas. O desenho corresponde à descoberta da sua identidade, pela sua afeição ao leproso; e finalmente, um velho e humilde homem de longas barbas, um barqueiro remando com firmeza, envolto pelo mar e pelo céu.

O códice *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* revela ainda a ideia que Amadeo tem de cultura, de tempo e de apropriação do passado, nomeadamente de um mítico imaginário medieval que é modernizado e trazido para o seu tempo, de modo a conservar a tradição e a vitalidade.

A forma como Amadeo ilustra o texto dividido em três capítulos revela, com unidade e de forma subtil, esse processo de apropriação estética e cultural.

2.3.3 Ilustração de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* por Amadeo de Souza-Cardoso

2.3.3.1. Estrutura técnica e material

Quanto às suas características formais, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* par Amadeo de Souza-Cardoso possui um total de 143 folhas, sendo a paginação feita pela mão do próprio artista. A primeira página, em branco, é nomeada pela letra “R” (rosto). A partir daqui, Amadeo apenas conta os versos das páginas, colocando a letra “V” (verso) junto à numeração até à página 12. Daí em diante, apenas aparecerá o algarismo correspondente à folha.

A estruturação do códice faz-se em três momentos distintos. Um em que observamos seis frontispícios diferentes, divididos a meio por um elemento simbólico, o círculo dourado e preto. As formas de introduzir o leitor na obra são tão abundantes e diversificadas que trataremos os frontispícios individualmente num ponto ulterior.

Num segundo momento, Amadeo cria um conjunto de dez desenhos através dos quais nos dá a conhecer personagens, situações e cenários principais da narrativa, que acabámos de analisar.

Por último, Amadeo copia integralmente o conto e ornamenta-o, à maneira de uma iluminura medieval. No entanto, utiliza letras maiúsculas, num formato tipográfico, em vez da letra manuscrita. Ainda no que respeita à forma, destacamos um elemento muito interessante: uma barra vertical, de cor dourada, acompanha toda a página. O seu posicionamento, junto à encadernação e não na margem, tem certamente um sentido funcional: Amadeo quer marcar com esta barra a distância necessária à encadernação. Todavia, pelas suas características, esta solução formal não deixa de ser inquietante. A sua interpretação remete-nos, automaticamente, para o domínio da semiologia. Limite interior? Ou marca de um início sem fim? A barra marca o início da narrativa. Um limiar interior, assinalado a dourado, a cor da iluminação divina. Tudo o resto é um enorme

espaço vazio, sem história, nem demarcação: espaço aberto à criatividade e à interpretação. É assim que Amadeo nos alerta para as surpresas gráficas, modernas e originais que nos preparou.

Ao longo de todas as ilustrações, sem exceção, haverá, do ponto de vista da forma, uma predominância de elementos animais e vegetais, minerais e heráldicos, bem como a repetição de rostos. Este sentido ornamental provém, em grande medida, da iconografia medieval, servindo a Amadeo como meio para valorizar o texto.

2.3.3.2 Frontispício e primeiras páginas

Amadeo não se limita a realizar um frontispício para a sua obra caligráfica. Ao longo de sete páginas, de formatos e cores diferenciadas, o artista apresenta-nos o título, o autor e o ilustrador do conto. Vejamos como o faz.

A primeira página ilustrada, numerada com o algarismo 2, apresenta, numa caligrafia ondulante e incendiada pelos seus tons de labareda (laranja e amarelo), a obra “La Légende de Saint Julien L’hospitalier”, escrita “par Flaubert”, com “débats de amadeo de Souza Cardoso”, que se destaca com um sublinhado, e a data da sua realização “1912^{Ème} année”.

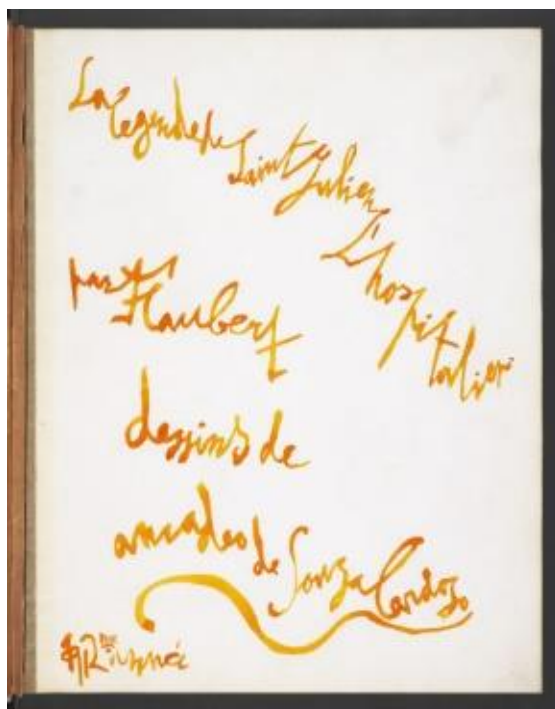


Figura 110. Amadeo de Souza-Cardoso. *Frontispício do manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Na figura 111 centraliza-se um brasão, idealizado à semelhança dos trinta e um que Amadeo reproduz durante as suas férias na Bretanha e que constam do espólio da Fundação Calouste Gulbenkian (anexo 4). Ao cimo, em caracteres de imprensa, preenchidos a dourado, novamente o nome do autor “FLAVBERT”, escrito com “V” em substituição do “U”, à maneira latina. O desenho do brasão inicia-se por uma barra contornada a preto, na qual se inscrevem cinco flores douradas. Em sentido oposto, uma barra negra e carregada contorna a figura pentagonal (também ela negra) onde se encontra o título da obra em dourado. Entre a linha delineadora e a figura um espaço vazio ajuda a realçar o conteúdo gráfico interior. Depois, uma fina linha vermelha a envolver o pentágono negro, que assume a forma de um rendilhado de meios círculos consecutivos, lembrando as faixas das feiras medievais. No centro, o título num formato parecido às letras de cabeçalho, igualmente escrito em maiúsculas e dourado, aumenta progressivamente de espessura. À semelhança da sobreposição feita com os números que constituem a data da página anterior, também se verifica a justaposição do “D” com o “E”, decisão gráfica muito inovadora. Entre o nome do santo surge uma cruz vermelha

da Ordem de Cristo, que caracteriza os cruzados e que marcará a história dos descobrimentos portugueses, ao decorar as velas das caravelas, tornando-se um dos grandes ícones nacionais. Na parte inferior, inscrevendo-se numa triangulação composta por uma linha vermelha ao cimo, ladeada por dois pontos também vermelhos com interior dourado, que se repetem posteriormente na interceção das linhas de contorno inferior e no cimo de uma figura abstrata que se assemelha ao falcão. Este apresenta-se com o corpo em forma de losango – preenchido por um outro losango mais pequeno, vários círculos simétricos e uma elipse – e, ainda, dois retângulos dourados onde se entalham os olhos (círculos pretos sob quadrado branco), seguidos de dois triângulos no mesmo tom. Uma excelente abstração geométrica e decorativa do falcão. Salientamos, ainda, a linha preta que ladeia o emblema, prolongando o contorno cimeiro para a direita do leitor e acompanhando a imagem até ao início da triangulação, simula uma estrutura içante, como se de uma bandeira ao estilo medieval se tratasse.

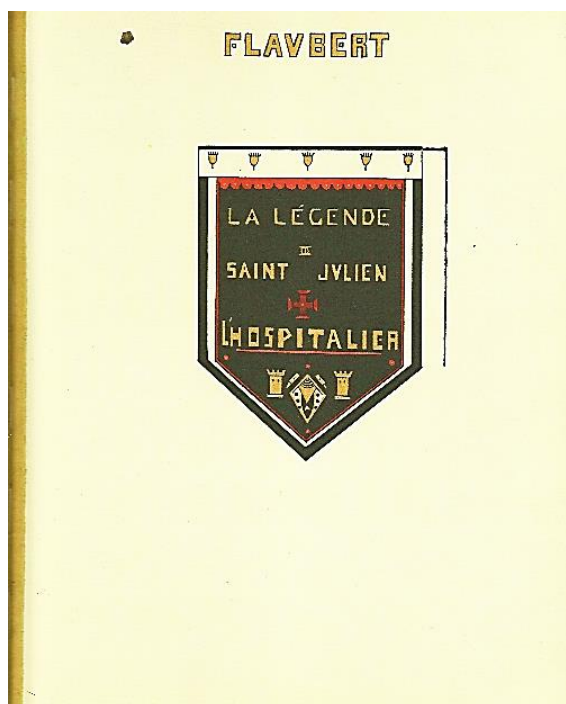


Figura 111. Amadeo de Souza-Cardoso. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

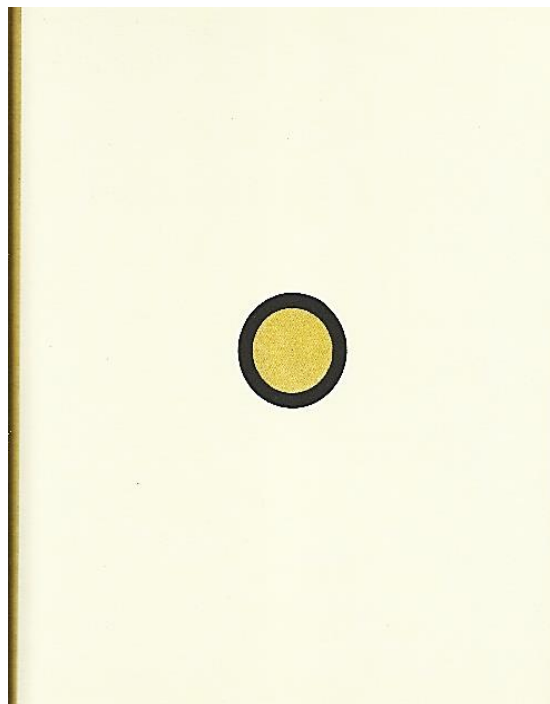


Figura 112. Amadeo de Souza-Cardoso. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

No rosto da figura 112, um círculo dourado e centralizado, cercado a negro, faz a sua aparição. Aqui, o texto foi substituído unicamente pela imagem icónica. Será o início de algo; um sol, símbolo de iluminação; o olho do falcão que tudo vê, como criam os egípcios⁴³². A associação destas três significações permite-nos alargar o âmbito da mensagem. O círculo/olho de Amadeo, que pode ser interpretado de diversas formas, tem um propósito espiritual de perfeição, profundidade, energia e plenitude.

Na figura 113 novamente o nome dos autores da obra: “FLAVBERT”, preenchido a negro e sombreado a dourado, posicionado, mais uma vez, ao cimo da página; “DESSINS DE”, nos mesmos tons, de espessura mais fina, centralizados; “A. DE SOVZA ° ° CARDOSO” volta a surgir num formato idêntico às primeiras letras da página, se bem que de dimensões mais reduzidas.

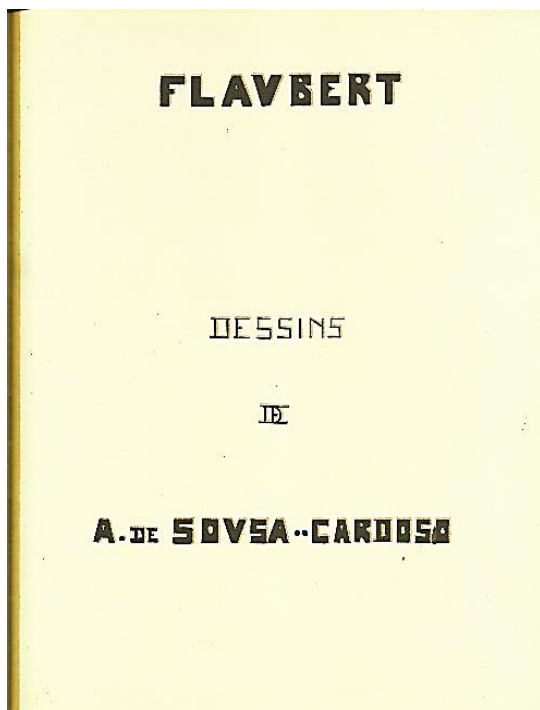


Figura 113. Amadeo de Souza-Cardoso. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

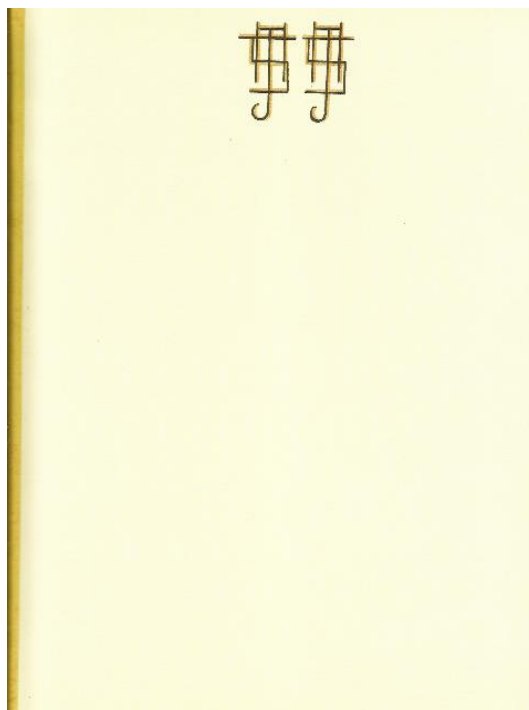


Figura 114. Amadeo de Souza-Cardoso. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

⁴³² Cf. CIRLOT, Jean Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000, pp. 316-317.

No cabeçalho da página correspondente à figura 114, encontramos um monograma feito com as iniciais que constituem o título do conto, “S”, “J”, “H”, cujo acabamento lembra os caracteres orientais. O facto de serem dois poderá ser interpretado como uma multiplicidade ou desdobramento de São Julião, isto é, duas personalidades diferenciadas dentro do mesmo indivíduo: o assassino e o santo.

O grafismo volta na figura 115, utilizando, agora, um traço reto, fino e preto, reforçado a dourado, com destaque para o “D” de “LÉGENDE”, que adquire a forma de um triângulo e que se repete no “DE” seguinte, interseccionando -se com um outro triângulo invertido e aberto na exterminada que funciona de “E”.

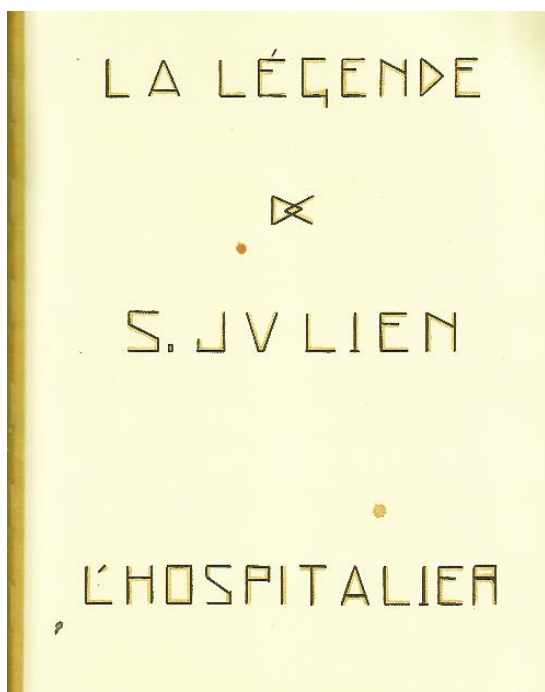


Figura 115. Amadeo de Souza-Cardoso. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

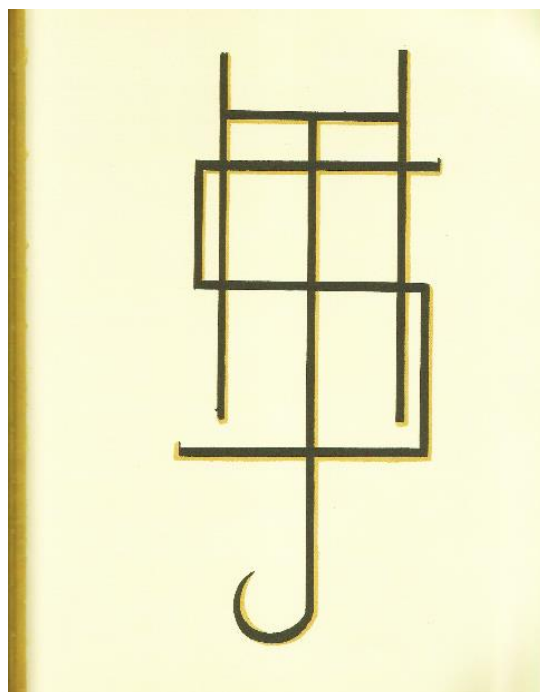


Figura 116. Amadeo de Souza-Cardoso. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. CAM-FCG.

Na figura 116, de novo o caráter oriental que sintetiza as iniciais de São Julião Hospitaleiro, ocupando verticalmente toda a superfície da folha. Esta interseção gráfica, comum nas iluminuras medievais, marca o início da narrativa.

Resta-nos falar de um outro frontispício (figura 117) executado por Amadeo, que o pintor preferiu não utilizar. Recorrendo também aos tons de preto, vermelho e dourado sobre fundo branco, este apresenta uma composição muito singular. Um retângulo central concentra o título da obra, “LA LÉGENDE DE S. JUVILIEN L’HOSPITALIER”, o autor, “PAR G. FLAUBERT”, e o ilustrador, “DESSINS DE A. DE SOUSA CARDOZO”. A letra utilizada é semelhante à da folha 5, sendo que é dado maior destaque à obra e ao seu autor e menos ao ilustrador, pela assimetria verificada no tamanho dos vários tipos. Em cada um dos cantos um brasão: os dois cimeiros representam um quarto crescente e um quarto minguante, a Cruz de Cristo e três pontos dourados que podem ser interpretados pela santíssima trindade; os dois inferiores estão ornados com duas grandes cruzes douradas sobre fundo negro também. Cada um dos quatro cantos do retângulo é quase fixado por uma espada, símbolo do guerreiro e da guerra. Associada ao nome de um santo, o significado dessa guerra ganha um alcance mais alargado, tornando-se também ela santa, isto é, interior. Em simetria, quatro retângulos estendem-se vertical e horizontalmente atrás do grande retângulo de primeiro plano, falseando a existência de uma cruz dourada. A envolver toda a composição surge uma nova estrutura retangular, aberta junto às extensões da cruz de segundo plano, descrevendo triângulos no seu interior. Esta forma é contornada a vermelho, cor de sangue, preenchida a negro e ornamentada com círculos dourados, onde se inscrevem pequenos pontos também vermelhos.

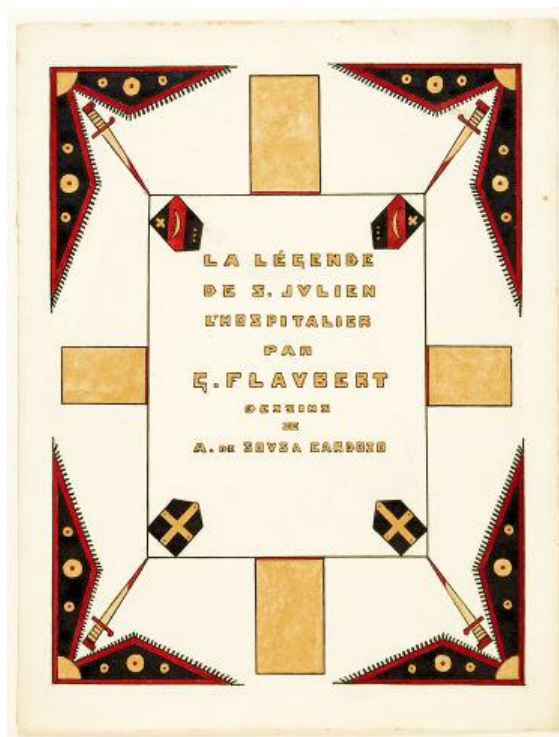


Figura 117. Amadeo de Souza Cardoso, *Frontispício* (não utilizado) para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 21 cm x 26,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A razão por que este frontispício não terá sido utilizado prender-se-á, hipoteticamente, em primeiro lugar, com falta de destaque que o nome do artista terá no conjunto; em segundo lugar, com a rigidez das suas formas e abundância decorativa, muito repetida durante a iluminura do conto. Amadeo terá optado, sim, pelo grafismo ondulado e muito menos austero da primeira página analisada, que sublinha o seu nome, equiparando o seu trabalho, em termos de importância, ao do escritor e evitando o grafismo repetitivo da iluminura.

2.3.3.3 Análise da relação texto/imagem

O primeiro capítulo da obra inicia-se em numeração romana, repleto de simbologias conferidas pela cor e pela forma. O “I” é preenchido a negro, a cor do luto,

contornado a vermelho, o sangue, e sombreado lateralmente pelo amarelo, a cor da luz. A envolver este carater apresentam-se três círculos vermelhos, que formam uma triangulação em seu redor e que evocam as três personagens principais da obra (pai, mãe e filho). Imediatamente por baixo, uma flor em forma de cruz adquire as cores de fogo, apresentadas no frontispício.

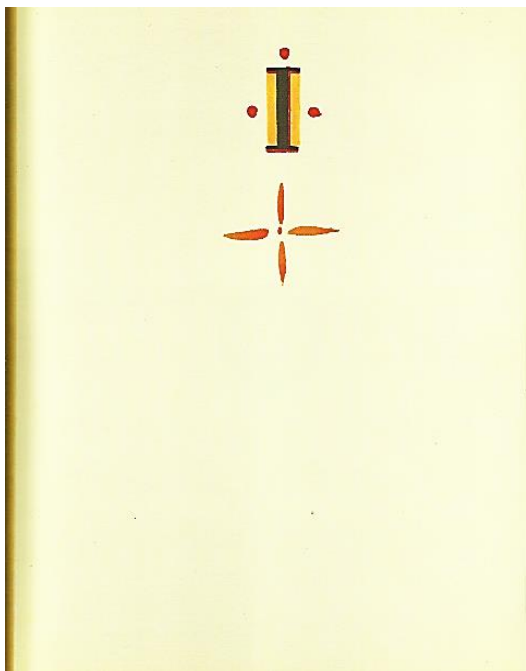


Figura 118. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

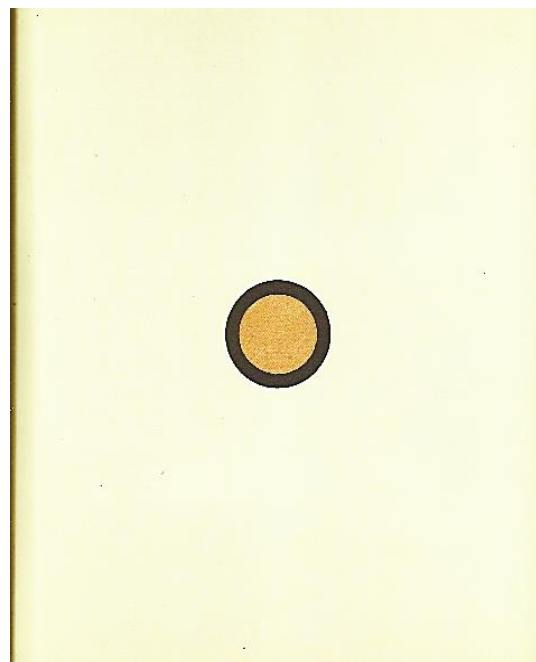


Figura 119. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Na folha seguinte (figura 119), volta a surgir o círculo dourado, ornado a negro. O olhar de Amadeo aberto para o interior.

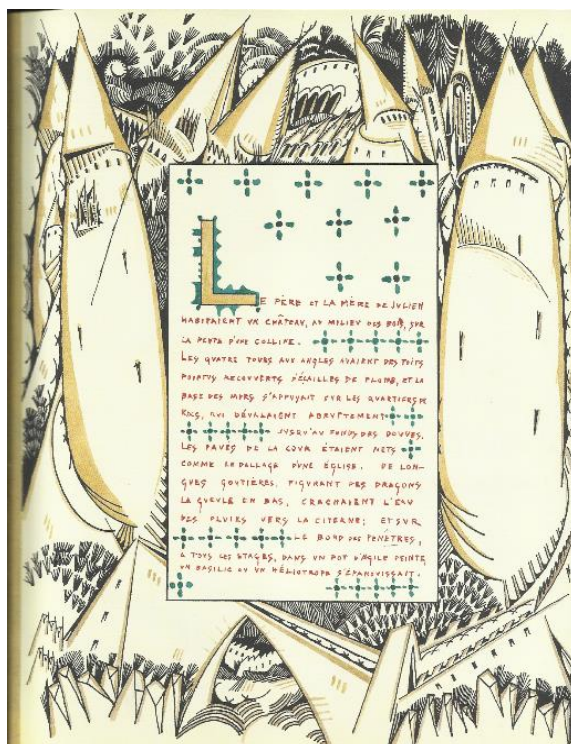


Figura 120. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.*

O texto selecionado para figurar na primeira página da iluminura de Amadeo (figura 120) corresponde aos três primeiros parágrafos do conto, que descrevem o local onde Julião e seus pais habitavam.

“Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d’une colline.

Les quatre tours aux angles avaient des trois pointus recouverts d’écailles de plomb, et la base des murs s’appuyait sur les quartiers de rocs, qui dévalaient abruptement jusqu’au fond des douves.

Les pavés de la cour étaient nets comme le dallage d’une église. De longues gouttières, figurant des dragons la gueule en bas, crachaient l’eau des pluies vers la citerne; et sur le bord des fenêtres, à tous les étages, dans un pot d’argile peinte, un basilic ou un héliotrope s’épanouissait.”

Graficamente Amadeo optou por uma ilustração com encadernação decorativa, isto é, o texto é introduzido numa caixa central, que por sua vez é cercada pelos desenhos. Utilizou igualmente uma capitular para iniciar o discurso, desenhada em dourado e envolvida por uma mancha de cor azul irregular. É desse azul que se constroem também as flores em forma de cruz usadas para suprimir os espaços livres entre o texto. Este último é realizado totalmente em maiúsculos e em vermelho. O tipo de letra escolhido relaciona-se diretamente com a necessidade de tornar o texto mais perceptível ao leitor, a cor tem também o seu cunho iconográfico, indiciando o futuro sangrento do jovem filho dos castelões.

Existe uma estreita correspondência entre o texto e a imagem de fundo, com grande manifestação da originalidade e capacidade inventiva de Amadeo. Assim, num tumultuoso cenário, em que edifícios e vegetação se agitam, percecionamos a colina onde se inscrevem as quatro torres, que o pintor desdobra em perspetiva, fazendo parecer que são muitas mais. Os seus telhados pontiagudos, cobertos de escamas de peixe, bem como as paredes assentes em penedos estão presentes nos formatos triangulares, sombreados a dourado, e nas estruturas verticais arredondadas que constituem as torres. Num plano inferior, a cisterna, para onde correm as águas das chuvas, é encimada por uma ponte em formato piramidal.

À forma geometrizada (predominância dos triângulos como estrutura de base, cujo efeito é atenuado por superfícies arredondadas), ao contraste luz/sombra, à volumetria das imagens (causados pela justaposição de dourado e preto) e ao preenchimento decorativo dos *XX Dessins* junta-se, agora, uma movimentação futurista das formas que o outro desenho não possui.

Na segunda página ilustrada (figura 121), todas estas preocupações estéticas de consonância com o seu tempo parecem esvair-se, para dar lugar a uma ilustração mais simples, cuja simbólica não é, todavia, descorada. Deste modo, o conto continua a escrever-se a vermelho e a estar centralizado, obedecendo a uma estruturação retangular, em que os limites são agora traçados por linhas onduladas amarelas, que constituem corpos de serpentes. Estas servem também de elementos decorativos dos espaços livres

entre o texto. Por baixo, uma flor cujas folhas parecem duas enormes asas de falcão abertas e cujos entrecruzamentos dos caules abrigam um olho negro. Ao cimo, uma figura ambígua: um círculo encerra dois meios-círculos simétricos cujo contorno cinzento forma a letra “X”. Querera Amadeo representar dois olhos num só? Ou a sua intensão reside no desconhecimento que essa letra traduz?

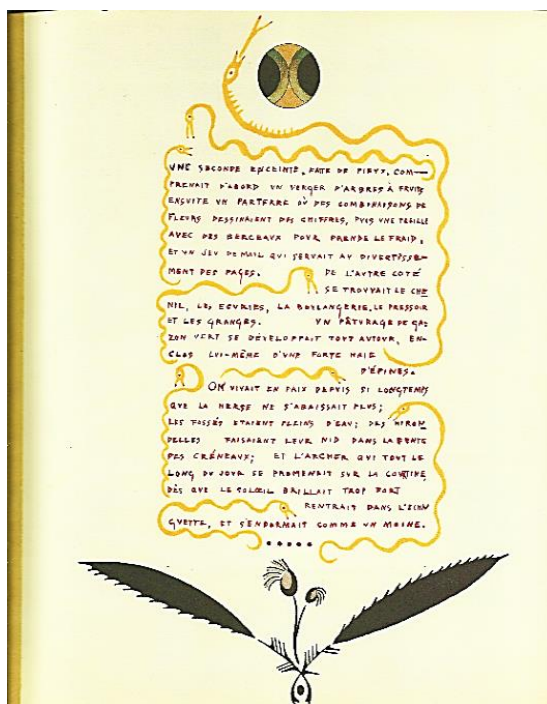


Figura 121. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Vejamos a relação que estes símbolos têm com o texto para melhor descortinarmos o seu significado.

“Une seconde enceinte, faite de pieux, comprenait d’abord un verger d’arbres à fruits, ensuite un parterre où des combinaisons de fleurs dessinaient des chiffres, puis une treille avec des barceaux pour prendre le frais, et un jeu de mail qui servait au divertissement des pages. De l’autre côté se trouvaient le chenil, les

écuries, la boulangerie, le pressoir et les granges. Un pâturage de gazon vert se développait tout autour, enclos lui-même d'une forte haie d'épines.

On vivait en paix depuis si longtemps que la herse ne s'abaissait plus; les fossés étaient pleins d'eau; des hirondelles faisaient leur nid dans la fente des créneaux; et l'archer, qui tout le long jour se promenait sur la courtine, dès que le soleil brillait trop fort rentrait dans l'échauguette et s'endormait comme un moine."

Aqui, descreve-se a vida calma e pacífica no castelo da família de Julião. O corpo da serpente, que prende o texto, representa essa mesma vivência entre muros. Enquanto símbolo de força vital e luz⁴³³ (reforçada pela tonalidade amarela vibrante que Amadeo lhe concede), a serpente serve de metáfora a este período tranquilo e feliz da história. Todavia, o falcão, disfarçado de flor, está presente e observa, através dos seus dois olhos incógnitos, esta serenidade, esperando a altura certa para aparecer.

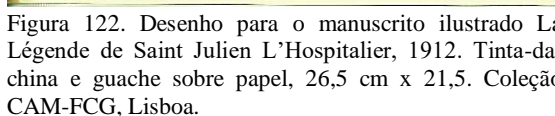
Segue-se uma página de texto centralizado (figura 122). A ilustração que o envolve é dominada, em cima, pela figura que envereda uma armadura, inserida num triângulo dourado; em baixo, por outra triangulação que forma a cabeça de uma fera, de dentes salientes e ameaçadores; e em toda a envolvente por formas pentagonais e hexagonais, que são brasões ou escudos, acompanhados de lanças dispostas em proporção. Estes são dourados, com pequenos apontamentos de azul, vermelho ou branco. Neste caso, tal como na primeira página, a correspondência entre o texto e as imagens escolhidas para ilustrá-lo é mais imediata:

"A l'intérieur, les ferrures partout reluisaient; des tapisseries dans les chambres protégeaient du froid; et les armoires regorgeaient de linge, les tones de vin s'empilaient dans les celliers, les coffres de chêne craquaient sous le poids des sacs d'argent.

On voyait dans la salle d'armes, entre des étendards et des mufles de bêtes fauves, des armes de tous temps et de toutes les nations, depuis les fronds des Amalécites

⁴³³ Cf. CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Presença, 1982, pp. 594-598.

La maîtresse broche de la cuisine pouvait faire tourner un boeuf; la chapelle était somptueuse comme l'oratoire d'un roi. Il y avait même, dans un endroit écarté, une étuve à la romaine; mais le bon seigneur s'en privait, estimant que c'est un usage des idolâtres."



Podemos estabelecer semelhanças diretas entre esta página e a ilustração das Armas da Bretanha (figura 123).

Utilizando um fundo negro e os brasões exclusivamente em dourado, branco e vermelho, Amadeo envolve o retângulo central, em que se inscreve agora o símbolo da Bretanha – constituído por uma coroa, um núcleo decorado com dezassete cruzes, ladeado por dois galgos; aos pés, as divisas “POTIVS MORI QVAM FAEDARI” [melhor morrer que falhar]; por baixo, “Armes de Bretagne”; no canto inferior esquerdo, sobre um traçado negro, as duas assinaturas de Amadeo, o falcão simbólico e as iniciais do seu nome, “AFSC”, a data de 1912, e as letras “SLPT”; no canto inferior direito, “à ma vie” e novamente “Potius Mori Quam Faedari” –, encimado pela mesma armadura, que é agora prolongada em extensão, dando origem a uma metamorfose entre o guerreiro e o falcão.



Figura 123. Amadeo de Souza-Cardoso. *Estudo para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1913. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,1 cm x 20,4 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O falcão é também o protagonista da ilustração 124. Aqui, um grande exemplar da espécie, preto e dourado, de asas abertas, encabeça o espaço pictórico. É composto essencialmente de triângulos e decorado com dois círculos simétricos. O prolongamento

do seu corpo, num formato fino e oblíquo, enquadra o flanco direito do texto, que se compõe na mesma configuração e que adquire, pela primeira vez, cor laranja. Na outra margem, a serpente volta a servir de cercadura ao primeiro bloco, sendo o segundo delimitado por pequenas figuras azuis, que se parecem com tochas, e que Amadeo utiliza um pouco por toda a representação ou para colmatar os espaços brancos entre o texto. Em redor do texto mais falcões negros, traçados como cruzes.

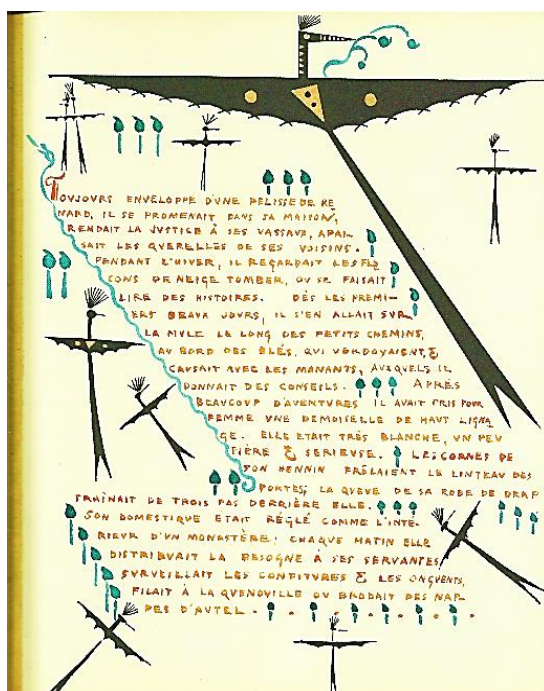


Figura 124. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Vejamos a relação que se estabelece entre o excerto, escolhido por Amadeo, e estes elementos icónicos.

“Toujours envelope d’une pelisse de renard, il se promenait dans sa maison, rendait la justice à ses vassaux, apaisait les querelles de ses voisins. Pendant l’hiver, il regardait les flocons de neige tomber, ou se faisait lire des histoires. Dès les premiers beaux jours, il s’en allait sur sa mule le long des petits chemins,

au bord des blés qui verdoyaient, et causait avec les manants, auxquels il donnait des conseils. Après beaucoup d'aventures, il avait pris pour femme une demoiselle de haut lignage. Elle était très blanche, un peu fière et sérieuse. Les cornes de son hennin frôlaient le linteau des portes; la queue de sa robe de drap traînait de trois pas derrière elle. Son domestique était réglé comme l'intérieur d'un monastère; chaque matin elle distribuait la besogne à ses servants, surveillait les confitures et les onguents, filait à la quenouille ou brodait des nappes d'autel."

Destaca-se, neste ponto da narrativa, o casamento dos pais de Julião. Ao contrapormos a imagem com o tema, encontramos algumas ambiguidades. Por exemplo, em que podemos associar os falcões e a cobra à união entre o pai e a mãe de Julião? E porque é que estes falcões assumem a forma de cruz? Uma das hipóteses é Amadeo substituir a figura do pai pelo grande falcão que encabeça a iluminura, visto ser dele que tratam os primeiros períodos do texto. A mãe, descrita por Flaubert como “um pouco vaidosa e grave”, é representada pela cobra, figura esguia e ondulante, muito conotada com a sensualidade feminina. Os falcões menores, que se confundem com cruces, serão o pronúncio do que se segue, a chegada do filho do casal, simultaneamente caçador e santo.

A revelação da boa nova é feita apenas na figura 125:

“A force de prier Dieu, il vint un fils. Alors il y eut de grandes réjouissances, et un repas qui dura trois jours et quatre nuits, dans l'illumination des flambeaux, au son des harpes, sur des jonchées de feuillages. On y mangea les plus rares épices, avec des poules grosses comme des moutons; par divertissement, un nain sortit d'un pâté; et, les écuelles ne suffisant plus, car la foule augmentait toujours, on fut obligé de boire dans les oliphants et dans les casques.

La nouvelle accouchée n'assista pas à ces fêtes. Elle se tenait dans son lit, tranquillement. Un soir, elle se réveilla, et elle aperçu, sous un rayon de la lune qui entra par la fenêtre, comme une ombre mouvante. C'était un vieillard en froc de bure, avec un chapelet au côté, une besace sur l'épaule, toute l'apparence d'un ermite."



Figura 125. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

As flores-de-lis (ícone de renovação espiritual), o naipe “paus” (que em francês se denomina “trevo”), as três rocas de criança e os losangos que se assemelham a joias e que envolvem ou preenchem o texto – agora centralizado, sem cercadura e em tons de amarelo radioso – combinam bem com a festividade observada nos primeiros períodos da página. Ao cimo da composição, a insígnia de Rennes, copiada pela mão de Amadeo. Com a inclusão deste emblema, Amadeo situa o local do nascimento do pequeno nobre, coisa que Flaubert não faz. Julião ganha deste modo uma origem, raízes, uma identidade cultural.

O formato textual seguinte (figura 126) tem a mesma disposição, todavia, volta à tonalidade escarlata que tinha antes, possuindo também uma cercadura verde e irregular a envolvê-lo. Em torno desta, uma segunda cercadura – composta de ramificações curvas, pretas e amarelas, com direções dissonantes, e flores em formato de cruz, identicamente negras – devolve-lhe o aspeto harmonioso. Em cada um dos cantos surge uma abelha.

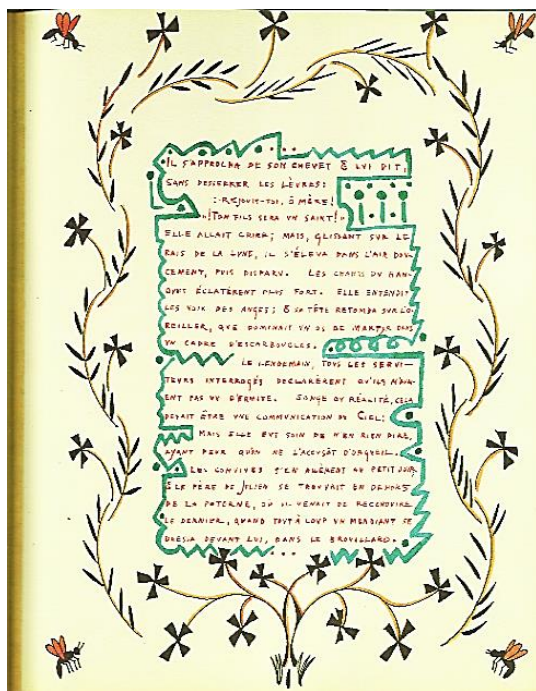


Figura 126. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O texto, que fora entrecortado propositadamente a meio de um parágrafo, cinge-se agora à revelação do eremita à mãe:

«Il s'approcha de son chevet et lui dit, sans desserrer les lèvres:

– Réjouis-toi, ô mère!

“!Ton fils sera un saint!”

Elle allait crier; mais, glissant sur le rais de la lune, il s'éleva dans l'air doucement, puis disparut. Les chants du banquet éclatèrent plus fort. Elle entendit les voix des anges; et sa tête retomba sur l'oreiller, que dominait un os de martyr dans un cadre d'escarboucles.

Le lendemain, tous les serviteurs interrogés déclarèrent qu'ils n'avaient pas vu d'ermite. Songe ou réalité, cela devait être une communication du ciel; mais elle eut soin de n'en rien dire, ayant peur que'on ne l'accusât d'orgueil.

Les convives s'en allèrent au petit jour; et le père de Julien se trouvait en dehors de la poterne, où il venait de reconduire le dernier, quand tout à coup un mendicant se dressa devant lui, dans le brouillard.»

Enquanto defensoras da colmeia⁴³⁴, as abelhas poderão representar a mãe. Apontamos a cercadura de flores em formato de cruz como a anunciação do futuro feliz e religioso da criança. Já a cercadura verde simboliza a esperança nesse futuro. A letra vermelha, como núcleo da trama, representa o sangue, tudo aquilo que o eremita não revelou à mãe e que será o mendigo a revelar ao pai na ilustração 127, que passamos a analisar.

«C'était un Bohême à barbe tressée, avec des anneaux d'argent aux deux brase et les prunelles flamboyantes. Il bégaya d'un air inspire ces mots sans suite:

“– Ah! Ah! Ton fils!... beaucoup de sang!... beaucoup de gloire!... toujours heureux! La famille d'un empereur. –”

Et, se baissant pour ramasser son aumône, il se perdit dans l'herbe, s'évanouit.

Le bon châtelain regarda de droite et de gauche, appel tant qu'il put.

Personne! Le vent sifflait, les brumes du matin s'envolaient. Il attribua cette vision à la fatigue de sa tête pour avoir trop peu dormi. “Si j'en parle, on se moquera de moi,” se dit-il. Cependant les splendeurs destinées à son fils l'éblouissaient, bien que la promesse n'en fût pas claire et qu'il doutât même de l'avoir entendue.”

⁴³⁴ Cf. CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Presença, 1982, pp. 33-34.

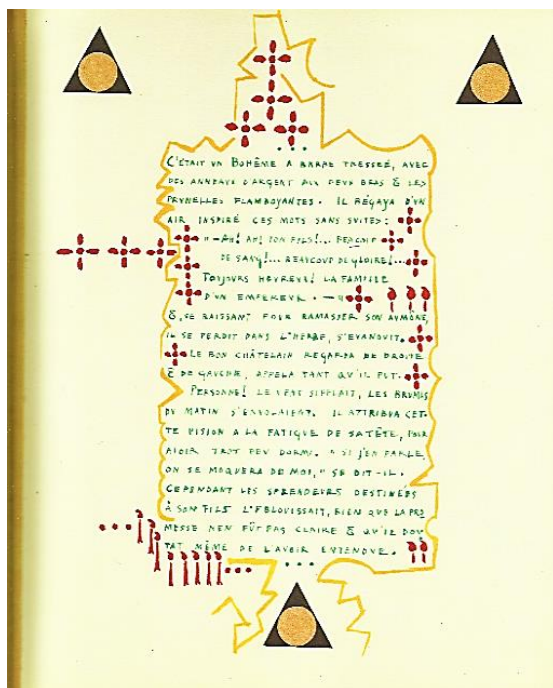


Figura 127. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Em termos pictóricos, as tonalidades entre o texto (igualmente centrado) e os elementos decorativos são invertidos. O texto passa a ser copiada a verde, as flores (ou cruzeiros dissimuladas) e os archotes a vermelho, a cercadura (também irregular) a amarelo. São as cores dos agoiros do mendigo: “muito sangue” (vermelho), “muita glória” (verde), “sempre feliz” (amarelo). Nos dois cantos superiores e a meio da parte inferior, três triângulos negros: o pai (castelão), o filho (Julião), e espírito santo (o mendigo). O interior destes triângulos é iluminado por um círculo dourado, o sol, conotando ainda mais cada uma destas figuras com um significado místico.

A ilustração correspondente à figura 128 conhece um tratamento compositivo semelhante às precedentes, contudo, o seu alcance iconográfico e simbólico é maior. A começar pelo texto e a sua cercadura, ambos em tons de vermelho, o que ainda não se tinha observado até aqui. O bordado que se tece em torno do texto, alinha pequenas figuras geométricas, estrelas, luas, corações de Viana (é de reparar que é a primeira vez que este elemento icónico surge na obra do artista), que se assemelham a pedras preciosas. Por possuírem a mesma cor que o trecho é como se cada palavra fosse também uma dessas

preciosidades e, nessa medida, os elementos decorativos que as envolvem constituem um prolongamento da significação do texto.

Vejamos o que nos diz, para percebermos melhor o seu caráter valioso.

“Les époux se cachèrent leur secret. Mais tous deux chérissaient l’enfant d’un pareil amour; et le respectant comme marque de Dieu, ils eurent pour sa personne des égards infinis. Sa couchette était rembourrée du plus fin duvet; une lampe en forme de colombe brûlait dessus, continuellement; trois nourrices le berçaient; et, bien serré dans ses langes, la mine rose et les yeux bleus, avec son manteaux de brocart et son béguin charge de perles, il ressemblait à un petit Jésus. Les dents lui poussèrent sans qu’il pleurât une seule fois.

Quando il eut sept ans, sa mère lui apprit à chanter. Pour le rendre courageux, son père le hissa sur un gros cheval. L’enfant souriait d’aise, et ne tarda pas à savoir tout ce qui concerne les destriers.”

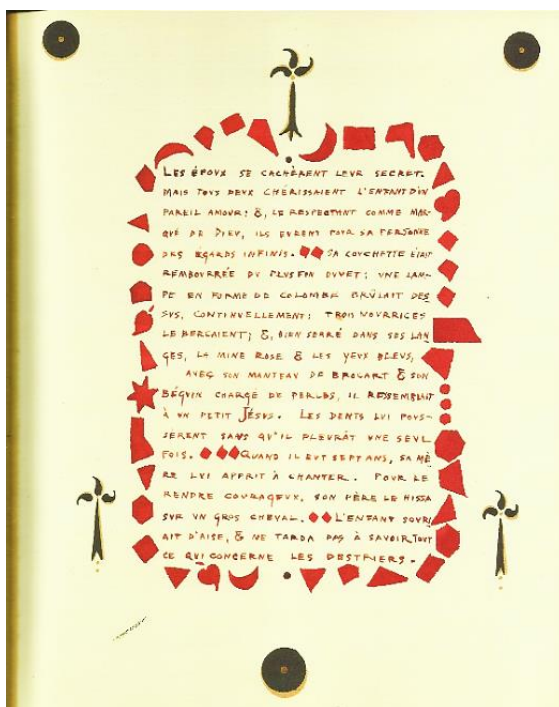


Figura 128. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

“Os esposos esconderam um do outro o seu segredo”⁴³⁵. Os esposos são representados pelas duas triangulações inversas e invisíveis estabelecidas pelo traçado de linhas entre os três círculos⁴³⁶ de núcleo dourado⁴³⁷ (o pai) e as três flores (a mãe). A cercadura do texto é idealizada como a caixa que guarda os segredos de ambos. “Mas ambos votavam à criança igual amor”⁴³⁸: o amor, revelado pela cor vermelha (que deixa momentaneamente de representar o sangue), é a maior das preciosidades, maior até que o valor de todas as jóias do mundo reunidas; é o escudo invisível formado pela interação dos dois triângulos que representam o pai e a mãe. Aqui, Amadeo consegue, com leveza e simplicidade, que a imagem supere totalmente a aparência ganhando uma transcendentalidade completa.

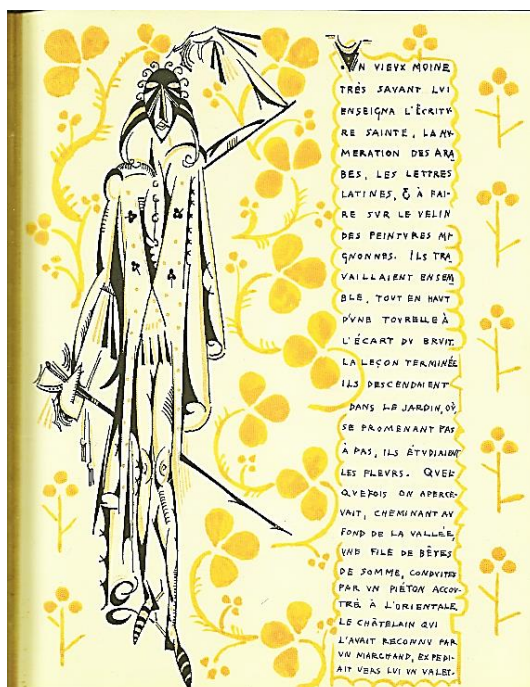


Figura 129. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

⁴³⁵ FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991, *Op. cit.*, p. 58.

⁴³⁶ O símbolo associado ao sexo masculino é, preferencialmente, o planeta Marte. Daí a representação do pai se fazer através do círculo.

⁴³⁷ O círculo com um ponto no centro representa o olho de Deus, a primeira manifestação divina, ou o princípio criador.

⁴³⁸ FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991, *Op. cit.*, p. 58.

Depois, na ilustração da figura 129, dá-se um regresso ao figurativo. A página é dividida em duas colunas verticais: a da esquerda é ocupada por uma figura humana; a da direita pelo texto. Todo o restante espaço é preenchido por flores amarelas, de caules curvos ou retos.

Quanto ao texto, que passamos a citar, vai sofrer mais uma vez um corte a meio de um parágrafo.

“Un vieux moine très savant lui enseigne l’Ecriture sainte, la numération des Arabes, les lettres latines, et à faire sur le vélin des peintures mignonnes. Ils travaillaient ensemble, tout en haut d’une tourelle, à l’écart du bruit. La leçon terminée, ils descendaient dans le jardin, où, se promenant pas à pas, ils étudiaient les fleurs. Quelquefois on apercevait, cheminant au fond de la vallée, une file de bêtes de somme, qui l’avait reconnu pour un marchand, expédiait vers lui un valet.”

Na relação texto/imagem encontramos pontos de contacto como as flores, que Julião estudava com o monge sábio, e à figura do peão oriental, que se confunde com o próprio Julião.

Na ilustração n.º 130, o texto desponta novamente sem cercadura, em tons de violeta, sendo apenas ornado internamente com barcas vermelhas. Em redor deste, conjuntos de peixes distribuem-se pelo espaço branco, posicionados diagonalmente. Na parte inferior da composição temos três embarcações, duas pequenas aos cantos, uma grande ao centro, intervaladas por mais dois peixes.

“L’étranger, prenant confiance, se détournait de sa route; et, introduit dans le parloir, il retirait de ses coffres des pièces de velours et de soie, des orfèvreries, des aromates, des choses singulières d’un usage inconnu; à la fin le bonhomme s’en allait, avec un gros profit, sans avoir enduré aucune violence. D’autres fois, une troupe de pèlerins frappait à la porte. Leurs habits mouillés fumaient devant lâtre; et, quando ils étaient repus, ils racontaient leurs voyages: les erreurs des nefs sur la mer écumeuse, les marches à pied dans les sables brûlants, la férocité

des païens, les cavernes de la Syrie, la Crèche et le Sépulcre. Puis ils donnaient au jeune seigneur des coquilles de leur manteau.”

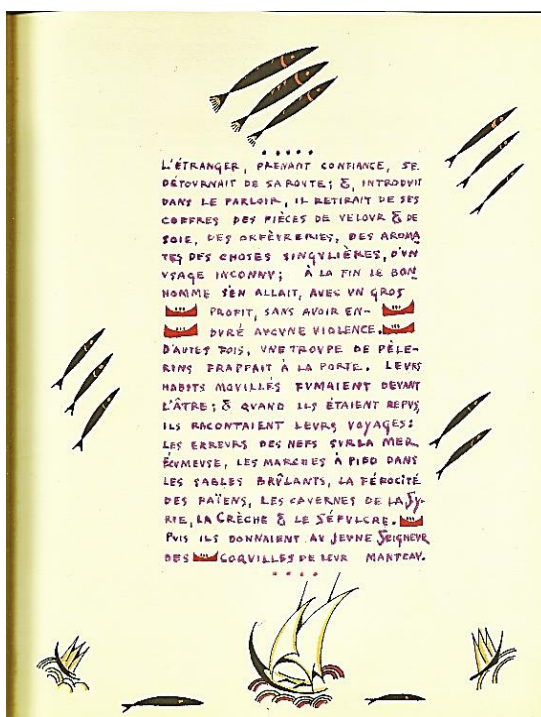


Figura 130. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Seguindo a lógica textual, percebemos que o tema se fixa numa única passagem do excerto: os peregrinos e as suas histórias sobre “a errância das naus sobre o mar espumoso”. Um tema querido a Amadeo, como vimos anteriormente nos *XX Dessins*, que valoriza sua identidade cultural e coloca em evidência o seu patriotismo. Já o peixe era o acrónimo utilizado para representar a expressão “Iēsous Christos Theou Yios Sōtēr”, que significa “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador”. Nesse sentido, este animal vem reforçar a ligação ao elemento místico⁴³⁹.

⁴³⁹ Cf. CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Presença, 1982, pp. 515-516.

Segue-se uma página em que o texto é centralizado numa coluna estreita (figura 131). A cor escolhida para o representar é o azul celeste. O seu emolduramento é feito através de uma sucessão de linhas onduladas e vermelhas, registando-se o uso de uma capitular que reúne as duas cores, só observada na nona ilustração em que surge a figura oriental. Aqui os brasões voltam a tomar a cena, repetindo-se em cada uma das margens do texto. Estes são encimados por coroas cristãs, símbolo das monarquias europeias. O naípe paus (ou trevo) também reaparece, prolongando-se em extensão através de três círculos dourados. Grupos de três flores vermelhas espalham-se, igualmente, pela composição.

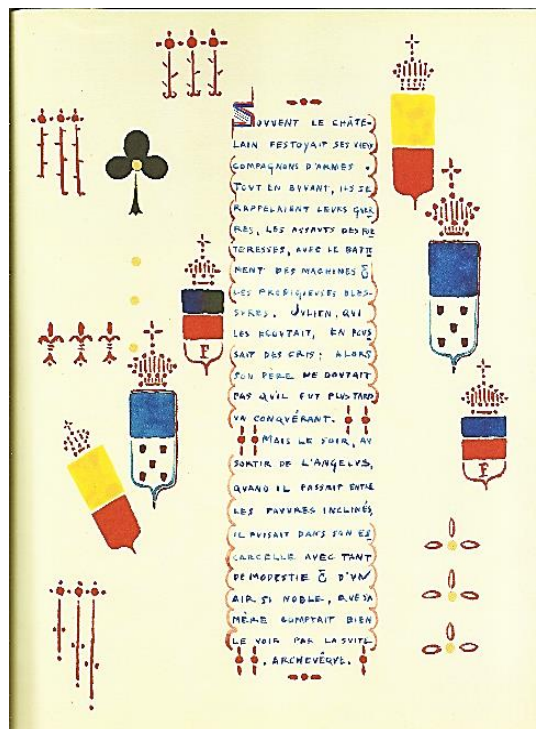


Figura 131. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

No texto pode ler-se:

“Souvent le châtelain festoyait ses vieux compagnons d’armes. Tout en buvant, ils se rappelaient leurs guerres, les assauts des forteresses avec le battement des

machines et les prodigieuses blessures Julien, qui les écoutait, en poussait des cris; alors son père ne doutait pas qu'il ne fût plus tard un conquérant.

Mais le soir, au sortir de l'angélus, quand il passait entre les peuvres inclines, il puisait dans son escarcelle avec tant de modestie et d'un air si noble, que sa mère comptait bien le voir par la suite archevêque."

Rapidamente compreendermos que Amadeo retrata, por meio dos brasões de cores contrastantes, as casas nobres dos companheiros de guerra do pai de Julião. Os círculos dourados representam as moedas que o jovem dava aos pobres. Já as flores aludem ao futuro glorioso que os pais lhe traçam secretamente. Mas é o vermelho que mancha essas flores, o agouro do sangue.

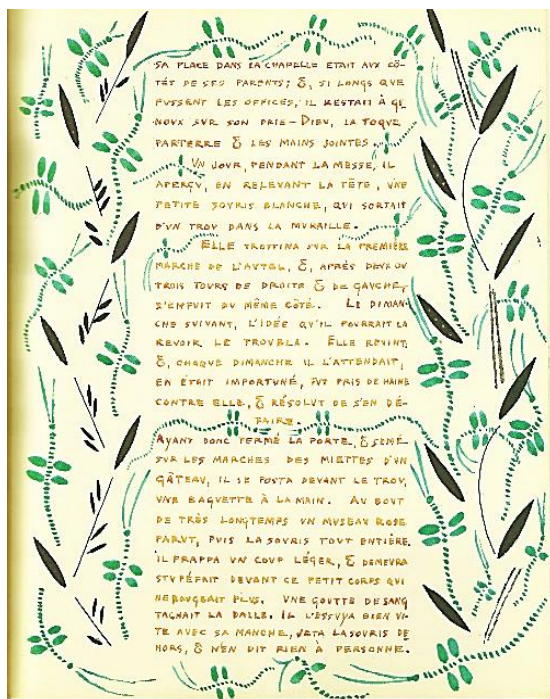


Figura 132. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Na figura 132 dar-se-á o primeiro acontecimento que ditará o real futuro de Julião, razão pela qual o texto ganha especial destaque, sobrepondo-se à ilustração. Sem

cercadura e tomando a coloração de fogo, que se encontra no frontispício, forma uma imponente coluna central, relegando para as margens a figuração. Estas consistem num emaranhado de libélulas verdes, de corpos ondulantes e segmentados em pontos, como se de lagartas se tratassem, e de folhas negras, unidas por caules finos, retos à esquerda e curvos à direita. Vejamos o excerto para descodificar o valor iconográfico destes elementos.

“Sa place dans la chapelle était aux côtés de ses parents; et, si longs que fussent les offices, il restait à genoux sur son prie-Dieu, la toque par terre et les mains jointes.

Un jour, pendant la messe, il aperçut, en relevant la tête, une petite souris blanche qui sortait d'un trou, dans la muraille. Elle trottina sur la première marche de l'autel, et, après deux ou trois tours de droite et de gauche, s'enfuit du même côté. Le dimanche suivant, l'idée qu'il pourrait la revoir le troubla.

Elle revint; et, chaque dimanche il l'attendait, en était importune, fut pris de haine contre elle, et résolut de s'en débarrasser.

Ayant donc fermé la porte, et semé sur les marches les miettes d'un gâteau, il se posta devant le trou, une baguette à la main. Au bout de très longtemps un museau rose parut, puis la souris tout entière. Il frappa un coup léger, et demeura stupéfait devant ce petit corps qui ne bougeait plus. Une goutte de sang tachait la dalle. Il l'essuya bien vite avec sa manche, jeta la souris dehors, et n'en dit rien à personne.”

Aparentemente não há uma relação direta entre texto e imagem. Ela não nos sugere a morte do rato, nem a fúria de Julião que o leva a cometer o primeiro crime contra a natureza. Antes pelo contrário. Temos presente a vida vegetal e animal por meio das folhas e das libélulas. Conquanto a sua simbologia poderá descortinar a mensagem que Amadeo quis passar de forma encoberta. As folhas negras parecem-se com folhas de oliveira, a árvore mais citada na Bíblia. Julião avista o rato na missa. O episódio da morte do animal acontece na capela, metaforicamente “aos olhos de Deus”. Em torno do

acontecimento, voam as libélulas, símbolos de azar na Europa medieval⁴⁴⁰. As bruxas rondam, a maldade e frialdade tomam conta do jovem.

Em termos cromáticos, a matização de laranja e amarelo do texto, duas cores quentes, é harmonizada pela neutralidade do preto e sobretudo pelo verde, cor por norma refrescante e calmante, que equilibra a composição, focando a nossa atenção no núcleo central.

Na folha assinalada como figura 133, a coluna central conhece uma redução da largura, permanecendo o comprimento idêntico à anterior. A cor do texto é agora o verde. Sobre ele uma coroa vermelha, feita nos mesmos moldes que as da ilustração n.º 10. Em baixo, uma flor também vermelha surge depois do destaque dado às últimas palavras do texto, “les blanches” e “d’un troene”, colocadas entre duas linhas verticais. Apenas a parte superior é preenchida com dois brasões dourados, encimados por duas coroas cristãs e prolongados, no sentido inferior vertical, por três círculos dourados.

No texto pode ler-se:

“Toutes sortes d’oisillons picoraient les grains du jardin. Il imagine de metre des pois dans un Roseau creux. Quand il entendait gazouiller dans un arbre, il en approchait avec douceur, puis levait son tube, enflait ses joues; et les bestioles lui pleuvaient sur les épaules si abondamment qu’il ne pouvait s’empêcher de rire, heureux de sa malice.

Un matin, comme il s’en retournait par la courtine, il vit sur la crête du rempart un gros pigeon qui se rengorgeait au soleil. Julien s’arrêta pour le regarder; le mur, en cet endroit, ayant une brèche, un éclat de pierre se rencontra sous ses doigts. Il tourna son bras, et la pierre abattit l’oiseau qui tomba d’un bloc dans le fossé.

⁴⁴⁰ Cf. *Idem, Ibidem*, p. 408.

Il se précipita vers le fond, se déchirant aux broussailles, furetant partout, plus leste qu'un jeune chien.

Le pigeon, les ailes cassées, palpitait, suspend dans les branches d'un troene."

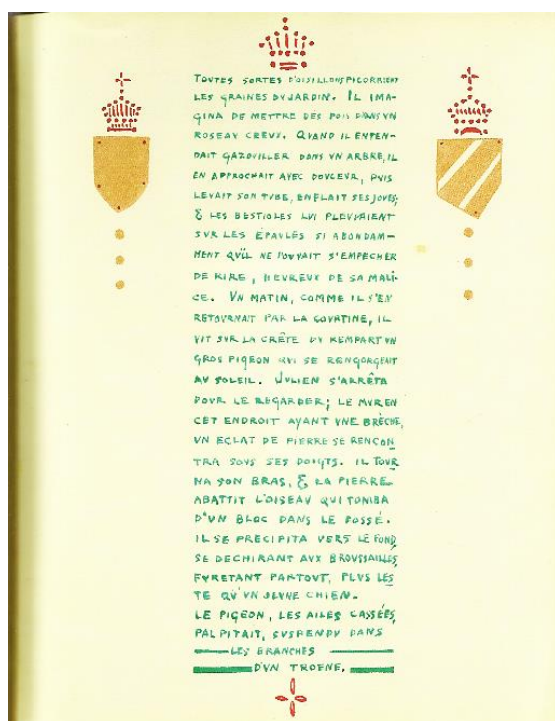


Figura 133. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Não há dúvida que a tonalidade do texto se prende com o ambiente verde do jardim, cenário do segundo assassinato: o pombo. Desta vez, Julião persegue a sua vítima de forma voraz até à morte. Mas nada desta violência gratuita é denunciada por Amadeo. Apenas as coroas, símbolos reais, são manchadas de vermelho, de sangue, e os brasões adquirem o tom luminoso do dourado, seguindo-se três pequenos sóis de igual tonalidade.



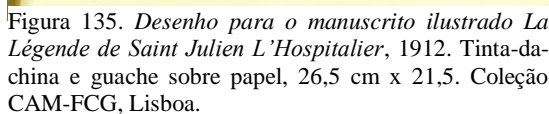
Figura 134. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Na figura 134 surge novamente o grande companheiro de Julião, o falcão. Uma barra superior inicia a página. Dentro desta, três falcões pretos e dourados, constituídos de triângulações, adquirem, pelo posicionamento das asas e das penas inferiores, um formato dançante. Em volta destes, penas e libélulas acompanham o movimento. Depois, um retângulo invisível, delimitado nas laterais por três libélulas de diferentes formatos enquadra o texto vermelho, iniciado por uma capitular ao estilo das iluminuras medievais. Imediatamente por baixo, um rendilhado de flores constituídas por pontos vermelhos e traços verdes aponta para o falcão inferior, de asas abertas, mais imponente que os superiores, mas também mais abstrato. Em cada um dos cantos inferiores, duas enormes libélulas em posições divergentes.

O texto ajuda a clarificar as opções decorativas e icónicas:

“La persistance de sa vie irrita l'enfant. Il se mit à l'étrangler; et les convulsions de l'oiseau faisaient battre son cœur, l'emplissaient d'une volupté sauvage et tumultueuse. Au dernier roidissement, il se sentit défaillir.

A referência ao falcão é literal. O pai ensinara a Julião todos os preceitos da caça e oferecera-lhe uma matilha: a caça desenfreada, de que o falcão é signo, vai começar.



A ilustração 135 está dividida em duas colunas invisíveis que encerram, à direita, o texto, escrito em amarelo radioso, e à esquerda, uma cruz dourada convertida em estrela pela sombra negra traseira. Esta faz-se acompanhar de um círculo também dourado nas extremidades superior e laterais que a constituem e dois verticalmente dispostos. O texto, que podemos observar de seguida, cinge-se à descrição da matilha feroz de Julião.

“D’abord on y distinguait vingt-quatre lévriers barbaresques, plus véloces que des gazelles, mais sujets à s’emporter; puis dix-sept couples de chiens bretons, tiquetés de blanc sur fond rouge, inébranlables dans leur créance, forts de poitrine et grands hurleurs. Pour l’attaquedu sanglier et les refuites périlleuses, il y avait quarante griffons, poilus comme des ours. Des matins de Tartarie, Presque aussi hauts que des ânes, couleur de feu, l’échine large et le jarret droit, étaient destinés à poursuivre les auroches. La robe noire des épagneuls luisait comme du satin; le jappement des talbots valait celui des bigles chanteurs.”

Todavia, nada na ilustração nos sugere essa variedade de raças e distintivos caninos que Flaubert apresenta. Amadeo terá encarado essa passagem como mais um passo rumo à santidade de Julião. Por isso, desenha apenas uma acoplagem entre cruz e estrela-guia.

Na folha seguinte, a composição estrutura-se de forma muito similar (figura 136). Contudo, difere no flanco esquerdo, que se divide entre ilustração e uma fina coluna textual. Nessa coluna pode ler-se:

“Dans une cour à part, grondaient, en secouant leur chaîne et roulant leurs prunelles, huit dogues alains, bêtes formidables qui sautent au ventre des cavaliers et n’ont pas peur des lions.

Tous mangeaient du pain de froment, buvaient dans des auges de pierre, et portaient un nom sonore.”

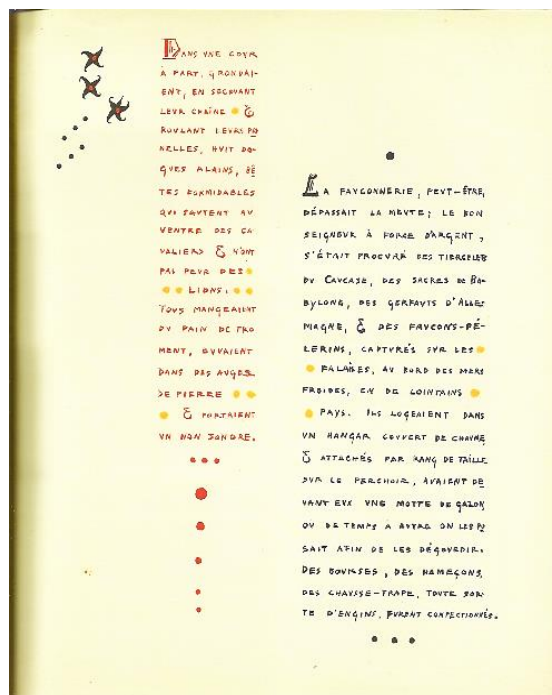


Figura 136. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A cor escolhida para representar esta primeira parte do texto, bem como os círculos que a prolongam até ao final da página, é o vermelho. A sua simbologia segue a tradicional significação dada por Amadeo: é o sangue. O sangue de que os oito dogues alãos, qual “feras formidáveis”, estão sedentos.

O excerto posterior compõe-se de cor roxa (ícone primordial de espiritualidade, mistério e misticismo) e apresenta uma maior largura relativamente ao anterior.

“La fauconnerie, peut-être, dépassait la meute; le bon seigneur, à force d’argent, s’était procure des tiercelets du Caucase, des sacres de Babylone, des gerfauts d’Allemagne, et des faucons-pèlerins, captures sur les falaises, au bord des mers froides, en de lointains pays. Ils logeaient dans un hangar couvert de chaume, et attachés par rang de taille sur le perchoir, avaient devant eux une motte de gazon, où de temps à autre on les posait afin de les dégourdir.

*Des bourses, des hameçons, des chausses-trapes, toute sorte d'engins, furent confectionnés.*⁴⁴¹

Neste excerto valoriza-se a falcoaria. Flaubert fala-nos em “falcões-peregrinos”, uma espécie de transmutação do próprio Julião. Nesse sentido, o roxo atua como o elemento místico que liga as duas faces, o caçador e o santo.

Nos dois excertos, círculos luminosos decoram o espaço deixado em branco, iluminando-o. No canto superior esquerdo, três estrelas-do-mar purpureadas, de centro vermelho, seguidas de duas sucessões oblíquas de três pontos também roxos, ajudam a criar harmonia na composição.

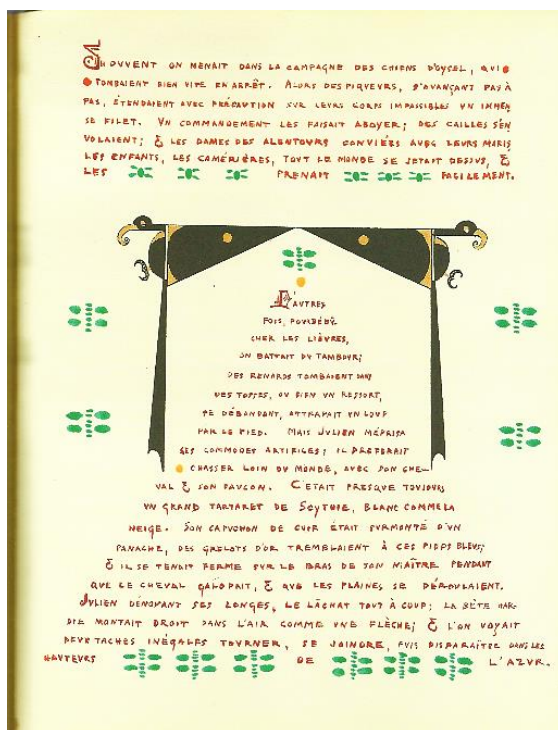


Figura 137. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

⁴⁴¹ *Idem, Ibidem.*

Já a figura 137 apresenta uma composição visual bastante mais complexa e interessante. Em termos de formas predominam as retangulares e as triangulares. O primeiro desses retângulos é descrito pela configuração do texto superior.

“Souvent on menait dans la campagne des chiens d’oyse, qui tombaient bien vite en arrêt. Alors des piqueurs, s’avançant pas à pas, étendaient avec précaution sur leurs corps impassibles un immense filet. Un commandement les faisait aboyer; des caillies s’envolaient; et les dames des alentours conviées avec leurs maris, les enfants, les caméristes, tout le monde se jetait dessus, et les prenait facilement.”

Seguem-se dois falcões pretos, ornados de dourados, cujas asas são dois triângulos em simetria, em que inscrevem dois olhos dourados. A impressão geral que a figura nos dá é de uma cortina de um palco que se abre para a triangulação que encerra o texto seguinte, apresentado nos mesmos moldes.

“D’autres fois, pour débûcher les lièvres, on battait du tambour; des renards tombaient dans des fosses, ou bien un resort, se débandant, attrapait un loup par le pied.

Mais Julien méprisait ces commodes artifices; il préférait chasser loin du monde, avec son cheval et son faucon. C’était presque toujours un grand tartaret de Scythie, blanc comme la neige. Son capuchin de cuir était surmonté d’un panache, des grelots d’or tremblaient à ses pieds bleus: et il se tenait ferme sur le bras de son maître pendant que le cheval galopait, et que les plaines se déroulaient. Julien, dénouant ses longes, le lâchait tout à coup; la bête hardie montait droit dans l’air comme une fleche; et l’on voyait deux taches inégales tourner, se joindre, puis disparaître dans les hauteurs de l’azur.”

Na base dos dois textos, nas laterais dos falcões e no cimo da pirâmide textual, mais libélulas espreitam.

Na interpretação geral do conjunto é importante fixarmos a nossa atenção na imagem central, os falcões. Visto que os dois excertos contrapõem as ideias de caça

controlada e enganosa e de caça desenfreada e violenta, podemos decifrar a agregação dos dois falcões como a resistência à libertação dos instintos do caçador, a que a sociedade nobre que rodeava Julião (representada pelas libélulas) subjugava o ritual: um “artifício cómodo”, algo teatral (reprodução das cortinas).

Posteriormente, na ilustração n.º 138, é o texto que domina a composição. Dividido em duas colunas, escrito a verde e decorado com motivos florais vermelhos, a sua separação faz-se através do desenho de uma cobra: uma linha serpenteada e negra, contornada a amarelo e decorada com pequenos triângulos intervalados por zonas circulares que se comparam a olhos.

“Le faucon ne tardait pas à descendre en déchirant quelque oiseau, et revenait de poser sur le gantelet, les deux ailes frémissantes.

Julien vola de cette manière le héron, le milan, la Corneille et le vautour. Il aimait, en sonant de la trompe, à suivre ses chiens qui couraient sur le versant des collines, sautaient les ruisseaux, remontaient vers le bois; et, quant le cerf commençait à gémir sous les morsures, il l’abattait prestement, puis se délectait à la furie des matins qui le dévoraient, coupé en pièces sur sap eau fumante.

Les jours de brume, il s’enfonçait dans un marais pour guetter les oies, les loutres et les halbrans. Trois écuyers, dès l’aube l’attendaient au bas du perron; et le vieux moine, se penchant à sa lucarne, avait beau faire des signes pour le rappeler, Julien nese retournait pas. Il allait à l’ardeur du soleil, sous la pluie, par la tempête, buvait l’eau des sources dans sa main, mangeait en trotant des pommes sauvages, s’il était fatigué se reposait sous un chêne; et il rentrait au milieu de la nuit, couvert de sang et de boue, avec des épines dans les cheveux et sentant l’odeur des bêtes farouches.

Il devint comme eux. Quand sa mère l’embrassait, il acceptait froidement son étreinte, paraissant rêver à des choses profondes. Il tua des ours à coups de couteau, des taureaux avec la hache, des sangliers avec l’épieu;”

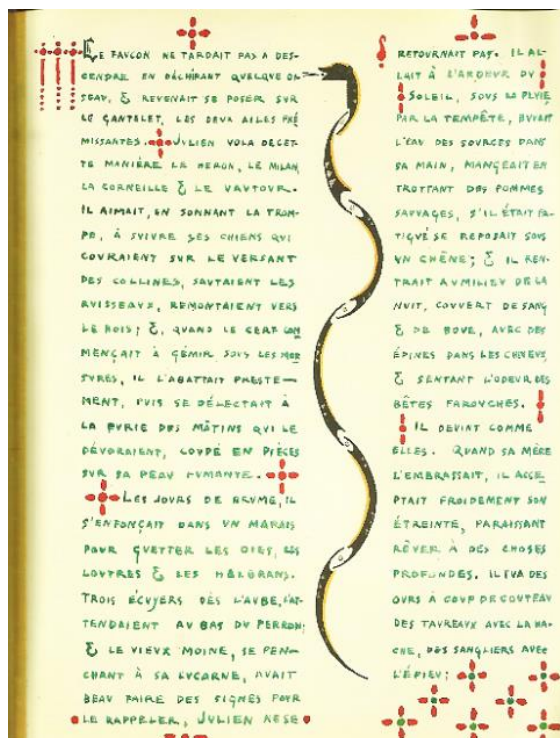


Figura 138. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A razão por que Amadeo escolhe a cobra como único animal da página, quando esta nem é citada no texto, tem que ver com facto de ela concentrar em si uma dupla significação. Por um lado, representa a força vital, e, nessa medida, a energia com que Julião mata e a sua insubmissão às leis da natureza. Por outro, a cobra reproduz a própria morte. A picada fatal comparável ao golpe de Julião sobre as suas vítimas.

Embora Amadeo tenha optado por diversas vezes por interromper parágrafos, nunca o fizera num período. O fragmento textual que o pintor resolveu isolar na ilustração seguinte (figura 137), corresponde à luta travada entre Julião e os lobos, com a ajuda de um único pau.

“et même une fois, n’yant plus qu’un bâton, se défendit contre des loups qui rongeaient des cadavres au pied d’un gibet.”

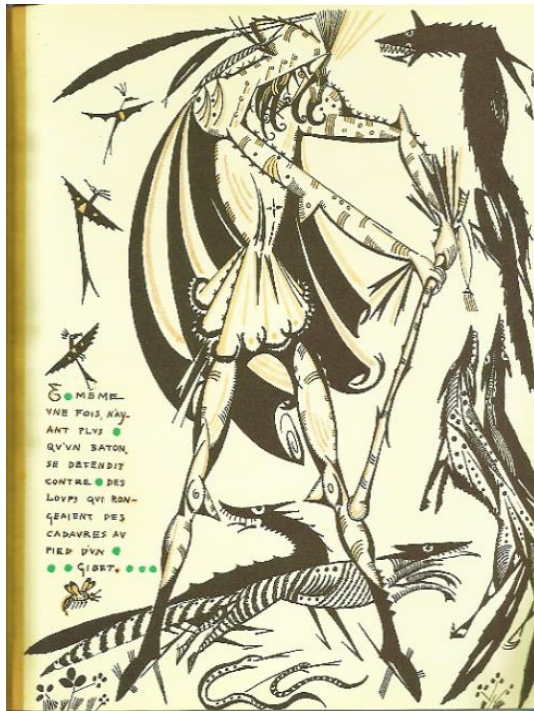


Figura 139. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Contrastando com a folha anterior em que o texto dominava, a ilustração predominantemente em preto e dourado assume agora a dianteira, subjugando toda a composição. Assim, centralizado e ocupando toda a verticalidade da página, Julião é facilmente reconhecido. Recupera o aspeto facial dos desenhos prévios à cópia caligráfica. O seu corpo, posicionado em manifestação de força (pernas afastadas, braços esticados e segurando com vigor um pau), lembra-nos um atleta, tanto mais que Amadeo define bem os seus músculos inferiores com linhas curvas concêntricas. A cabeça, ligeiramente inclinada para baixo, bem como o olho redondo e dourado, de centro negro, mostram uma figura concentrada que luta mudamente contra os agitados lobos, que o atacam de todas as direções.

A energia vital do santo volta a representar-se pela presença das cobras. Atrás de Julião três falcões de dimensões reduzidas nada podem fazer para o ajudar naquela luta desigual. A sua força terá sido somada à do matador, encontrando-se representada na ornamentação dos seus punhos. A abelha também está presente, no canto inferior direito,

num dourado mais acentuado. Como signo de luz, ela representa o servo de Deus, por esse motivo podemos encarar esta luta descomedida como mais um passo para a beatificação de Julião. Além do mais, é importante reparar que, apesar de dissimulada a retidão das superfícies retas, as formas de base se reduzem ao triângulo, símbolo da santíssima trindade como já tivemos oportunidade de referir. O que reforça a tendência geral observada: Amadeo atribui valor espiritual não só aos ícones representados, como também às formas e às cores. A leitura conjunta das três dimensões mostra-se cada vez mais indissociável.

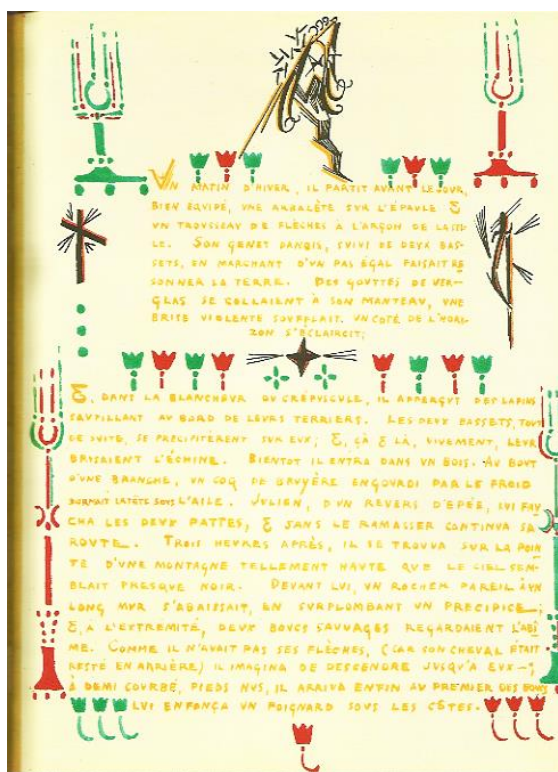


Figura 140. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Na figura 140, a interação entre texto e imagem é perfeita. Disposta como um altar, a sua composição estrutura-se por meio de um retângulo textual, escrito a amarelo, cor da luz, ladeado por dois castiçais episcopais que ampliam o significado espiritual do texto. Um friso de flores verdes e vermelhas salteadas, com uma estrela negra ao centro,

separa a base de um novo excerto com as mesmas características formais, mas que conhece um afunilamento. Nas margens, alinham-se agora duas cruzes. Numa delas perfila-se um cristo abstrato. No cimo da composição temos o busto de Julião adulto, com uma coroa de espinhos sobre a cabeça, contornado por mais dois conjuntos de três flores e dois castiçais menores.

Amadeo escolhe para figurar no primeiro excerto uma espécie de situação inicial, chegando mesmo a cortar o texto a meio do período.

“Un matin d’hiver, il partit avant le jour, bien équipé, une arbalète sur l’épaule et un trousseau de flèches à l’arçon de la selle.

Son genet danois, suivi de deux bassets, en marchant d’un pas égal faisait résonner la terre. Des gouttes de verglas se collaient à son manteaux, une brise violente soufflait. Un côté de l’horizon s’éclaircit;”

No segundo excerto é-nos revelada a caçada mais feroz levada a cabo por Julião:

“et, dans la blancheur du crepuscule, il aperçut des lapins sautillant au bord de leurs terriers. Les deux bassets, tout de suite, se précipitèrent sur eux; et, çà et là, vraiment, leur brisaient l’échine.

Bientôt, il entra dans un bois. Au bout d’une branche, un coq de bruyère engourdi parle froid dormait la tête sous l’aile. Julien, d’un revers d’épée, lui faucha les deux pattes, et sans le ramasser continua sa route.

Trois heures après, il se trouva sur la pointe d’une montagne tellement haute que le ciel semblait Presque noir. Devant lui, un rocher pareil à un long mur s’abaissait, en surplombant un precipice; et à l’extrémité, deux boucs sauvages regardaient l’abîme. Comme il n’avait pas ses fleches (car son cheval était resté en arrière), il imagine de descendre jusqu’à eux; à demi courbé, pieds nus, il arriva enfin au premier des boucs, et lui enforça un poignard sous les côtes.”

Por meio de um texto convertido em imagem, e não de um texto decorado, Amadeo faz um ponto de situação do conto de Flaubert: Julião aproxima-se do seu calvário que o levará à ressurreição espiritual e moral, isto é, à santificação.

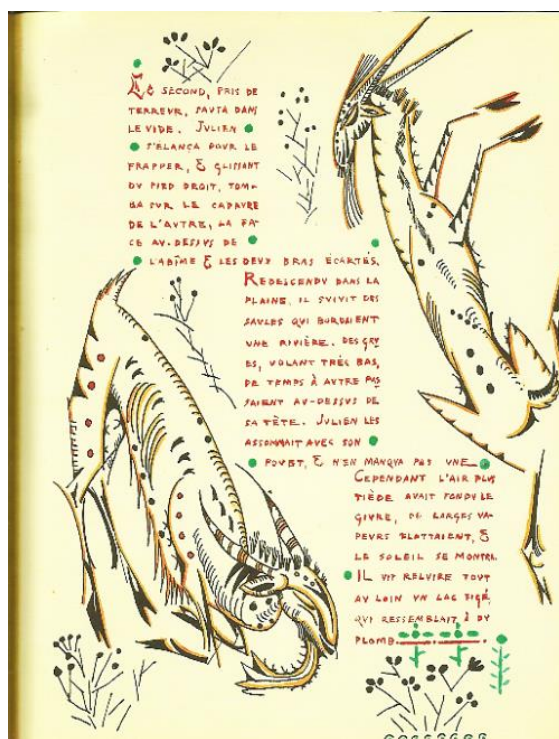


Figura 141. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Na ilustração posterior (figura 141), o texto volta à tonalidade carmim e apresenta-se distendido em três pequenas colunas sucessivas, unidas pela primeira e última linha textual de cada uma. Na diagonal, dois bodes ilustram a parte inferior e superior da representação, com um posicionamento estranho: um com as duas patas dianteiras firmes no chão como se estivessem partidas e o animal agonizasse; o outro de barriga para a frente e patas no ar, como se estivesse suspenso. Vejamos a relação que assumem com o excerto:

“Le second, pris de terreur, sauta dans le vide. Julien s’élança pour le frapper, et glissant du pied droit, tomba sur le cadavre de l’autre, l’face au-dessus de l’abîme et les deux bras écartés.

Redescendu dans la plaine, il suivit des saules qui bordaient une rivière. Des grues, volant très bas, de temps à autres passaient au-dessus de sa tête. Julien les assommait avec son fouet, et n’en manqua pas une.

Cependant l’air plus tiède avait fondu le givre, de larges vapeurs flottaient, et le soleil se montra. Il vit reluire tout au loin un lac figé, qui ressemblait à du plomb.”

O texto foi cortado tanto no início como no fim dos parágrafos. Amadeo isolara nesta página a morte do segundo bode, que desaparecera no precipício, e o momento em que Julião tomba sobre o cadáver do primeiro bode que havia morto com o punhal. Nessa medida temos, no canto superior direito, o bode que saltara para o vazio e, no canto inferior esquerdo, o bode tombado que se confunde com o próprio Julião caído sobre o animal. A uni-los o sangue, convertido em texto.

Na ilustração n.º 142, a cor invade o espaço pictórico, distribuindo-se a composição em duas colunas. A coluna da direita é agora ocupada pelo texto, que se escreve em quatro tonalidades diferentes, uma delas repetida: preto-dourado-vermelho-verde-preto. A da esquerda é composta por quatro ouriços, dispostos numa sucessão vertical, rodeados de árvores de frutos vermelhos e cor-de-laranja.



Figura 142. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

No texto pode ler-se:

“Au milieu du lac, il y avait une bête que Julien ne connaissait pas, un castor à museau noir. Malgré la distance, une flèche l’abattit; e til fut chagrin de ne pouvoir emporter la peau.”

“Puis il s’avança dans une avenue de grands arbres, formant avec leurs cimes comme un arc de triomphe, à l’entrée d’une forêt.”

“Un chevreuil bondit hors d’un fourré, un daim parut dans un Carrefour, un blaireau sortit d’un trou, un paon sur le gazon déploya sa queue;”

“et, quand il les eut tous occis, d’autres chevreuils se présentèrent, d’autres daims, d’autres blaireaux, d’autres paons, et des merles, des geais, des putois, des renards, des hérissons, des lynxs, une infinie de bêtes, à chaque pas plus nombreuses.”

“Elles tournaient autour de lui, tremblantes, avec un regard plein de douceur et de supplication.”

De todos os animais enumerados, Amadeo escolhe o ouriço, animal curioso e ainda não explorado pelo artista. Na constituição deste utiliza meias circunferências, que decora com linhas retas oblíquas, sendo as cabeças triângulos tal como as flores vermelhas que se encontram espalhadas pela composição. Um emaranhado de folhas e frutos garantem que nenhum espaço branco fique a descoberto.

As cores empregues a cada excerto estão em consonância com as cores dos ornamentos e também com cada um dos momentos narrados, surgindo como elemento icónico. Assim, Amadeo utiliza o preto, cor do focinho do castor, e signo de morte, nas palavras que descrevem o momento em que Julião o abate. O dourado é usado para representar o arco descrito pelas copas das árvores da floresta. O vermelho para mostrar os animais que aparecem inadvertidamente à sua frente, suscitando na nossa mente a ideia de morte destas criaturas. O verde marca o aparecimento de muitos mais animais, a renovação da esperança na luta entre a vida e a morte. Por fim, o negro para marcar a incerteza do desfecho: matá-los-á Julião? Ou resistirá aos olhares de súplica destes seres?

Na figura 143, Amadeo regressa ao antigo modelo de texto centralizado e envolvido por uma cercadura retangular. A inovação que introduz passa pelo atravessamento da caixa de dois animais, que se assemelham a doninhas, permanecendo parte dos seus corpos ocultos.

O texto, agora verde e ligeiramente inclinado para a direita, diz-nos o seguinte:

“Mais Julien ne se fatiguait pas de tuer, tour à tour bandant son arbalète, dégainant l’épée, pointant du coutelas, et ne pensant à rien, n’avait souvenir de quoi que ce fût

Il était en chasse dans un pays quelconque, depuis un temps indéterminé, par le fait seul de sa propre existence, tout s’accomplissant avec la facilité que l’on éprouve dans les rêves. un spectacle extraordinaire l’arrêta. Des cerfs

emplissaient un vallon ayant la forme d'un cirque; et tassés, les uns près des autres, ils se réchauffaient avec leurs haleines que l'on voyait fumer dans le brouillard.

L'espoir d'un pareil carnage, pendant quelques minutes, le suffoqua de plaisir. Puis il descendit de cheval, retroussa ses manches, et se mit à tirer.

Au sifflement de la première flèche, tous les cerfs à la fois tournèrent la tête. Il se fit des enfonçures dans leur masse; des voix plaintives s'élevaient, et un grand mouvement agita le troupeau."

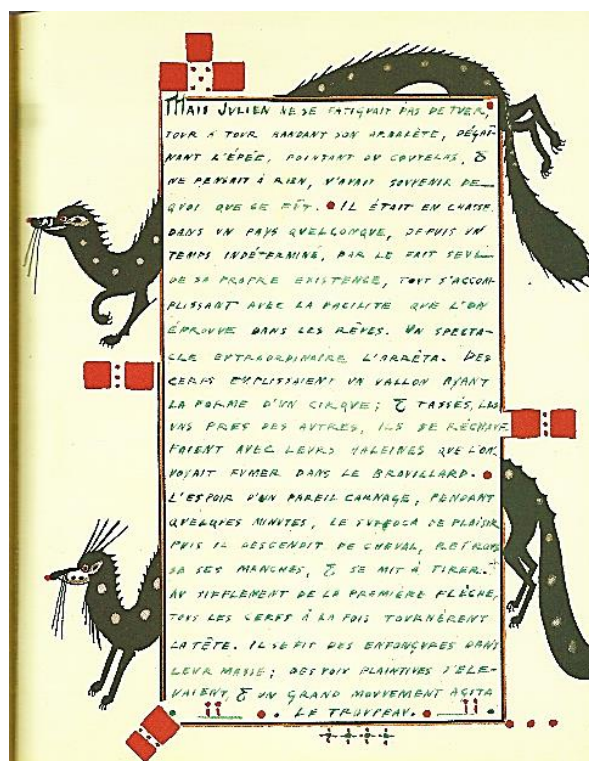


Figura 143. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Julião não se cansa de matar. Mata todos os animais que vê por prazer e sem pensar. É na ocultação dos corpos das doninhas e na simbolia destes animais que encontramos a chave para a descodificação da iluminura. Signos de intuição,

determinação, coragem, persuasão e dissimulação, estes animais são também inspirados por poderes sobrenaturais, poderes ocultos, os mesmos poderes de Julião e dos veados que iremos conhecer adiante. Por isso são dois. Um, representado com cauda de falcão, é Julião, intuitivo, dominador, atacante. O outro, mais erigido e em posição defensiva, representa a vida natural, a criação de Deus.

Em torno da caixa de texto encontramos ainda alguns quadrados vermelhos, em diferentes posicionamentos, que reforçam a carnificina sem, contudo, a tornar explícita.

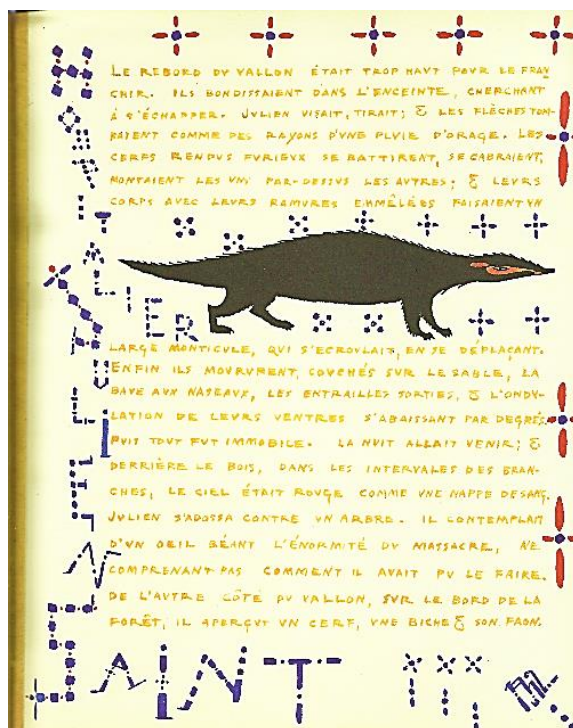


Figura 144. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A chacina continua na ilustração subsequente (figura 144). Dividido em duas caixas e sem cercadura, os excertos surgem agora numa letra luminosa, intervalados pela figura da toupeira, como se constituíssem a terra que a envolve. Na margem esquerda, escrito de cima para baixo, em tons de roxo e vermelho, cores de elevação espiritual, e

em pequenos quadrados e linhas, o nome “Saint Julien Hospitalier”. No canto inferior esquerdo, e pela primeira vez depois das páginas de título, a data (1912). Surgem também várias flores decorativas, semelhantes a cruzes, na mesma coloração empregue ao nome do santo.

Não parece haver, no entanto, uma intencionalidade de separar determinadas partes textuais a fim de as ressaltar, já que a divisão é feita a meio de um período cuja continuação é absolutamente necessária à compreensão da narrativa.

“Le rebord du vallon était trop haut pour le franchir. Ils bondissaient dans l’enceinte, cherchant à s’échapper. Julien visait, tirait; et les flèches tombaient comme les rayons d’une pluie d’orage. Les cerfs rendus furieux se battaient, se cabraient, montaient les uns par-dessus les autres; et leurs corps avec leurs ramures emmêlées faisaient un”

“large monticule, qui s’écroulait, en se déplaçant. Enfin ils moururent, couchés sur le sable, la bave aux naseaux, les entrailles sorties, et l’ondulation de leurs ventres s’abaissant par degrés. Puis tout fut immobile. La nuit allait venir; et derrière le bois, dans les intervalles des branches, le ciel était rouge comme une nappe de sang. Julien s’adossa contre un arbre. Il contemplait d’un œil béant l’énormité du massacre, ne comprenant pas comment il avait pu le faire. De l’autre côté du vallon, sur le bord de la forêt, il aperçut un cerf, une biche et son faon.”

No seu conjunto o texto trata o massacre dos veados e o avistamento dos três animais cuja morte ditará o rumo da história: cervo-corça-enho. A toupeira, enquanto conhecedor de todos os mistérios da terra e da morte, simboliza o impulso chacinador de Julião, que o próprio não compreende, mas que será um desígnio de Deus. Nesse sentido, as cores litúrgicas já referidas reforçam o alcance espiritual da mensagem. Julião já é apresentado como santo, portanto o seu destino está muito próximo de ser revelado.

Já a ilustração correspondente à figura 145 constrói-se de forma muito particular. Inserido entre as hastes de um veado, o texto, rubro, conhece a forma de um triângulo

invertido. Em torno deste, observam-se ramos dourados de folhas verdes e os três veados jovens, negros, decorados com pontos dourados, cuja estilização lembra os animais dos *XX Dessins*.

“Le cerf, qui était noir et monstrueux de taille, portait seize andouillers avec une barbe blanche. La biche, blonde comme les feuilles mortes, broutait le gazon; et le faon, tacheté, sans l’interrompre dans sa marche, lui tétait la mamelle. L’arbalète encore une fois ronfla. Le faon, tout de suite, fut tué. Alors sa mère, en regardant le ciel, brama d’une voix profonde, déchirante, humaine. Julien, exaspéré, d’un coup en plein poitrail l’étendit par terre. Le grand cerf l’avait vu, fit un bond. Julien lui envoya sa dernière fleche. Elle l’atteignit au front, et y resta plantée.”

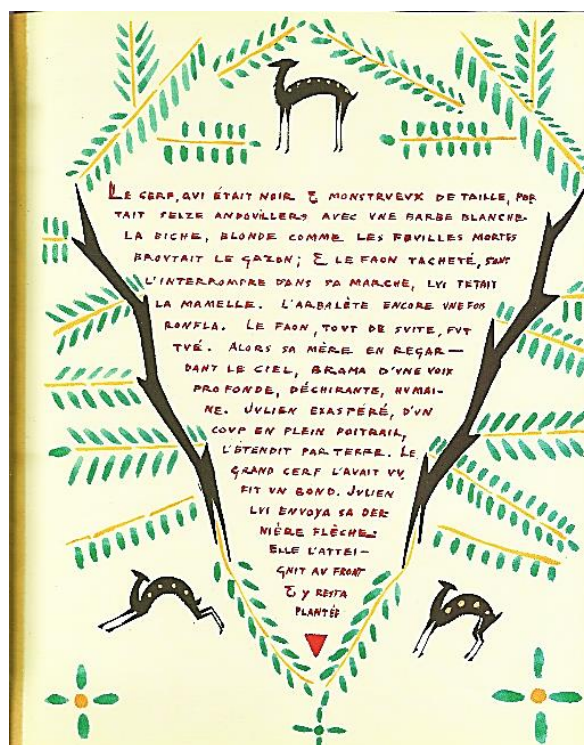


Figura 145. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O sangue é delimitado pelo triângulo formado pelas hastes do veado. É o sangue sagrado do grande cervo, narrado no início do excerto. A triangulação oposta, invisivelmente descrita pelas linhas que ligam o cervo, a corça e o enho, forma, juntamente com o triângulo de fundo, uma estrela de seis pontas, signo da união de dois elementos, a vida e a morte. As folhas verdes têm conotação semelhante. Simbolizam a piedade ou a derrota do pecado. Julião, o matador desenfreado, conhecerá a dor da perda em breve.

A ilustração assinalada como figura 146 é realizada de forma muito simples, mas possui uma mensagem bastante marcante. Ocupando grande parte da página, todo o texto é ícone de luz, decorado internamente por flores vermelhas que são cruzeiros ou apenas associações linha, ponto, linha. Segundo Kandinsky⁴⁴², a linha reta manifesta a frieza de sentimento, a disciplina, a falta de fantasia e o endurecimento. Já o ponto é considerado o elemento de origem. Assim, ao usar as formas linha-ponto-linha, Amadeo isola a origem textual, isto é, os períodos, destacando-os na grande mancha amarela e conferindo-lhes espiritualidade.

«Le grand cerf n'eut pas l'air de la sentir; en enjambant par-dessus les morts, il avançait toujours, allait fonder sur lui, l'éventrer; et Julien reculait dans une épouvante indicible.

Le prodigieux animal s'arrêta; et les yeux flamboyants, solennel comme un patriarche et comme un justicier, pendant qu'une cloche au loin tintait, il répéta trois fois:

– “Maudit! maudit! maudit! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère!”

Il plia les genoux, ferma doucement ses paupières, et mourut.

⁴⁴² Cf. KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano: contribuição para a análise dos elementos picturais*. Trad. de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1987.

Julien fut stupéfait, puis accablé d'une fatigue soudaine; et un dégoût, une tristesse immense l'envahit.

Le front dans les deux mains, il pleura pendant longtemps. Son cheval était perdu; ses chiens l'avaient abandonné; la solitude qui l'enveloppait lui sembla toute menaçante de périls indéfinis.»



Figura 146. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Por fim, a revelação tão aguardada e a sublimação do destino de Julião: “um dia, coração feroz, matarás teu pai e tua mãe!”. Na margem direita dois falcões, um maior que outro, confirmam a chacina profetizada: um correspondente à morte do pai, outro à morte da mãe.

De tamanho similar, o texto da folha que se segue (figura 147) encontra-se, todavia, centralizado e introduzido numa cercadura retangular a partir da qual as ilustrações são feitas. Na oblíqua distinguimos setas entre penas pretas de falcão,

sublinhadas em matizações de vermelho e amarelo. Nos intervalos aparecem as flores/cruzes, de um roxo mais escuro que o texto. Os parágrafos são assinalados internamente por um círculo verde, mas pode suceder também que estes surjam como decoração de um espaço vazio no decorrer de um período.

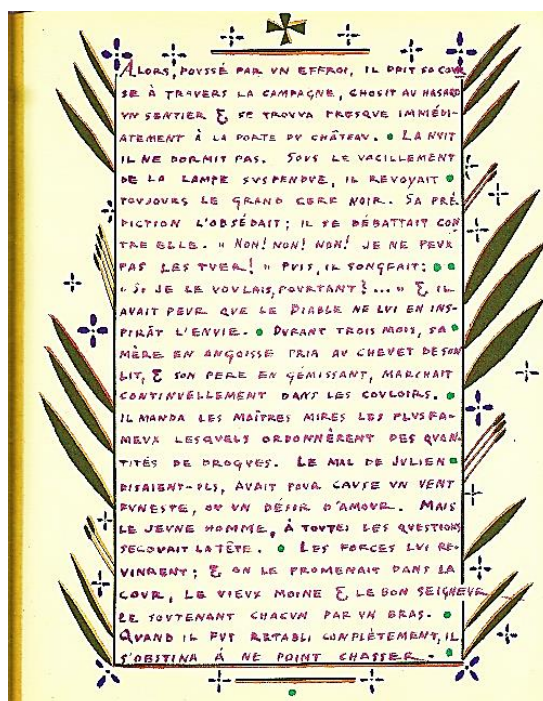


Figura 147. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O texto diz-nos:

«Alors, poussé par un effroi, il prit sa course à travers la champagne, choisit au hasard un sentier, et se trouva presque immédiatement à la porte du château.

La nuit, il ne dormit pas. Sous le vacillement de la lampe suspendue, il revoyait

tourjours le grand cerf noir. Sa prediction l'obsédait; il se débattait contre elle.

“Non! non! non! je ne peux pas les tuer!” puis, il songeait:

“Si je le voulais, pourtant?...” e til avait peur que le Diable ne lui en inspirât l’envie. Durant trois mois, sa mère en angoisse pria au chevet de son lit, et son père, en gémissant, marchait continuellement dans les couloirs. Il manda les maîtres mires les plus fameux, lesquels ordonnèrent des quantités de drogues. Le mal de Julien, disaient-ils, avait pour cause un vent funeste, ou un désir d’amour. Mais le jeune homme, à toutes les questions, secouait la tête.

Les forces lui revinrent; et on le promenait dans la cour, le vieux moine et le bon seigneur le soutenant chacun par un bras.

Quand il fut rétabli complètement, il s’obstina à ne point chasser.»

O terror é incutido pela ideia da morte dos pais às suas mãos. As penas dos falcões estão presas na encruzilhada do texto como sinal dessas mortes, onde também se podem ver as setas de Julião disparadas anteriormente. As rezas da mãe representam-se pelo roxo místico. A cruz templária, ao cimo de toda a composição, encerra a bênção de Deus sobre o cavaleiro.

Na figura 148, o texto encontra-se novamente centralizado, entre duas espadas simétricas. Em torno delas corações de Viana verdes contrastam com o encarnado das letras esculpidas retangularmente sem enquadramento. Os períodos são marcados, no final, por um losango, ao passo que o término dos parágrafos se faz através de duas dessas formas.

“Son père, le voulant réjouir, lui fit cadeau d’une grande épée sarrasine. Elle était au haut d’un pilier, dans une panoplie. Pour l’atteindre, il fallut une échelle. Julien y monta.

L’épée trop lourde lui échappa des doigts, et en tombant frôla de bon seigneur de si près que sa houpelande en fut coupée; Julien crut avoir tué son père, et s’évanouit.

Dès lors, il redouta les armes. L’aspect d’un fer nu le faisait pâlir. Cette faiblesse était une desolation pour sa famille. Enfin le vieux moine, au nom de Dieu, de

l'honneur et des ancêtres, lui commanda de reprendre ses exercices de gentil homme. Les écuyers, tous les jours, s'amusaient au maniement de la javeline. Julien y excella bien vite."

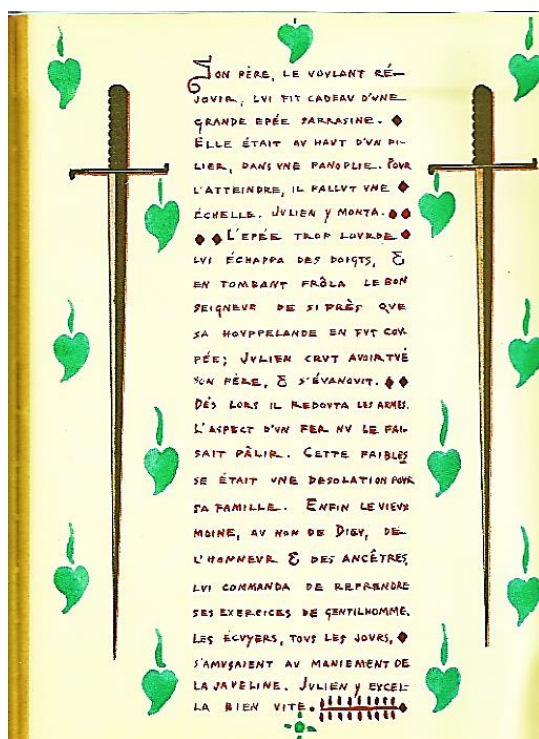


Figura 148. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O pai oferece uma espada a Julião para o alegrar, por isso podemos dizer que as duas espadas presentes na composição representam pai e filho. Os corações verdes são os sinais claros desse amor puro e sincero que um e outro sentem: o pai não pode suportar a dor do filho; o filho vive acometido pela ideia de matar aquele que lhe dera a vida e que tanto ama.

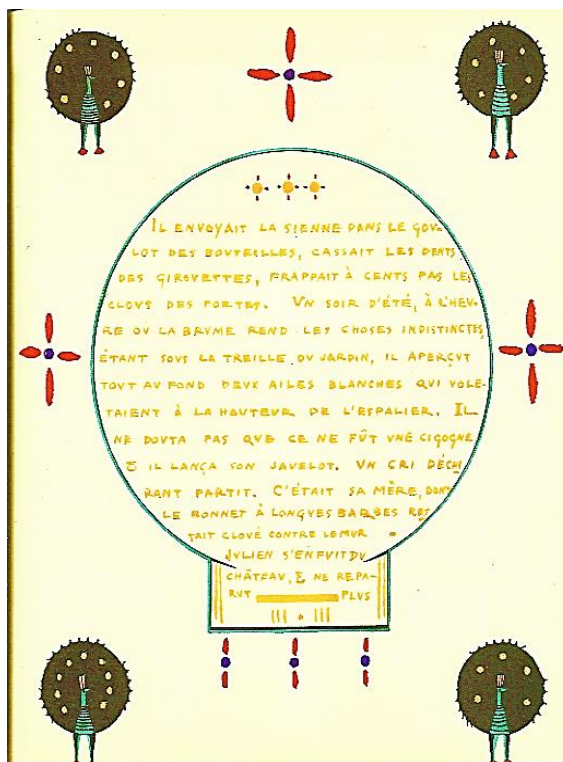


Figura 149. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A última ilustração do I Capítulo é carregada de simbolismo (figura 149). A começar pelo texto, que se insere dentro de uma estrutura circular semelhante ao balão de um candieiro. Candieiro, esse, cuja luz se concentra nas palavras – a iluminura – e em que se pode ler:

“Il envoyait la sienne dans le goulot des bouteilles, cessait les dents des girouettes, frappant à cent pas les clous des portes.

Un soir d'été, à l'heure où la brume rend les choses indistinctes, étant sous la treille du jardin, il aperçut tout au fond deux ailes blanches qui voletaient à la hauteur de l'espalier. Il ne douta pas que ce ne fût une cigogne; et il lança son javélot.

Un cri déchirant partit.

C'était sa mère, don't le bonnet à longues barbes restait cloué contre le mur.

Julien s'enfuit du château, et ne reparut plus."

Julião foge deixando para traz os pais. Foge para restituir a paz dentro de si e para se livrar do tormento do seu destino fatídico. Os quatro pavões – símbolos de eternidade, perfeição e divindade –, cuja abertura das penas é feita com recurso a círculos decorativos, representam essa ressurreição que o futuro santo tanto procura. Resta-nos salientar as flores/cruzes, que temos referido em muitas das páginas da obra de Amadeo e que representam um elo imutável e espiritual.

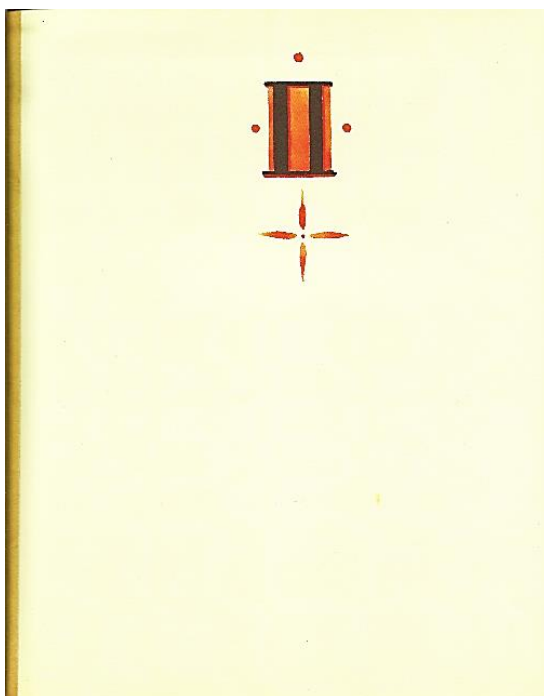


Figura 150. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O segundo fólio possui um grafismo semelhante ao primeiro (figura 150). À exceção da cor de fundo, que renasce agora em laranja de fogo, mantêm-se os três pontos

vermelhos que envolvem essa imagem numa triangulação e a característica flor/cruz, que aparece em praticamente todas as páginas do manuscrito.

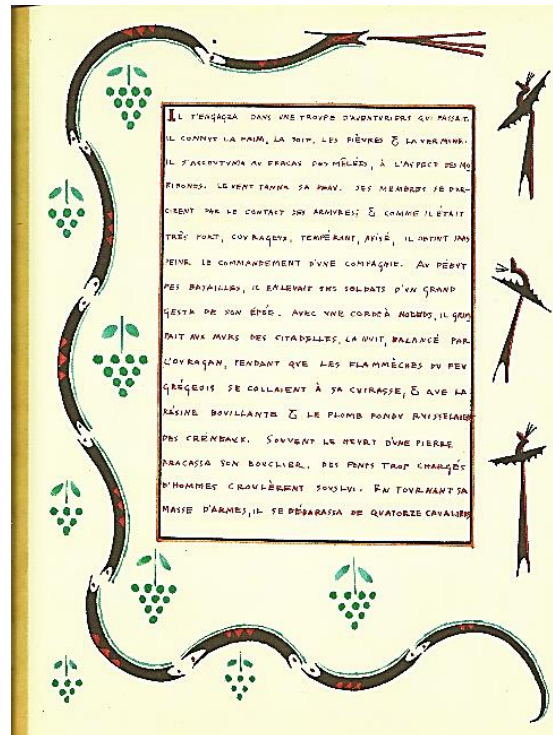


Figura 151. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A figura 151 concentra o texto numa esquadria negra, sombreada no mesmo laranja da folha anterior. Já o vermelho, presente nas ilustrações da penúltima folha analisada, volta a ser usado para redigir o excerto que apresentamos em baixo:

“Il s’engagea dans une troupe d’aventuriers qui passaient. Il connut la faim, la soif, les fièvres et la vermine. Il s’accoutuma au fracas des mêlées, à l’aspect des moribonds. Le vent tanna sa peau. Ses membres se durcirent par le contact des armures; et comme il était très fort, courageux, tempérant, avisé, obtint sans peine le commandement d’une compagnie. Au début des batailles, il enlevait ses soldats d’un grand geste de son épée. Avec une corde à nœuds, il grimpait aux murs des

citadelles, la nuit, balance par l'ouragan, pendant que les flammèches du feu grégeois se collaient à sa cuirasse, et que la résine bouillante et le plomb fondu ruisselaient des créneaux. Souvent le heurt d'une pierre fracassa son bouclier. Des ponts trop chargés d'hommes croulèrent sous lui. En tournant sa masse d'armes, il débarrassa de quatorze cavaliers."

Pode ler-se no texto uma síntese da vida que Julião teve enquanto andava sem rumo: passara fome, sede, febres, tornara-se chefe de um batalhão, travara grandes batalhas. Em torno da cercadura três elementos distintos poderão simbolizar a condição de Julião. São eles a cobra, que envolve as partes superior, inferior e lateral esquerda; os três falcões que se parecem com cruzes e que preenchem o flanco direito; as uvas que, por meio de pontos, formam triângulos que rodeiam o corpo da cobra. Esta última marca como anteriormente a energia de Julião, que se digladiava pelo mundo fora. Se repararmos bem no seu corpo, cada início de ondulação é marcado por uma interrupção do traço, uma espécie de corte ou esquartejamento, como se Amadeo quisesse mostrar que essa energia vital está fragmentada, sem unidade ou harmonia, tal como a vida de Julião. As uvas reforçam essa desarmonia. Tal como refere Molder⁴⁴³, são símbolos de embriaguez. Embriaguez espiritual que tudo faz para esquecer o destino fatídico que o espera. Já os três falcões adquirem o formato de cruzes antes consagrado às flores, num presságio de metamorfose. O caçador dá mais um passo rumo à santificação.

A ilustração ulterior (figura 152) estrutura-se de forma semelhante. A faixa onde se concentra o texto é agora mais estreita mas mais comprida. Do lado esquerdo, uma lança acompanha toda a verticalidade do texto. À direita, dois arcos e duas flexas, símbolos bélicos que traduzem na perfeição o texto:

"Il défit, en champ clos, tous ceux qui se proposèrent. Plus de vingt fois, on le crut mort."

⁴⁴³ Cf. MOLDER, Maria Filomena. "La Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert e Amadeo de Souza-Cardoso" in *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006, pp. 32-33.

Grâce à la faveur divine, il en réchappa toujours; ca ril protégeait les gens d'église, les orphelins, les veuves, et principalement les vieillards. Quand il en voyait un marchant devant lui, il criait pour connaître sa figure, comme s'il avait eu peur de le tuer par méprise. Des esclaves en fuite, des manants révoltés, des bâtards sans fortune, toutes sortes d'intrépides affluèrent sous son drapeau, e til se composa une armée. Elle grossit. Il deevient fameux. On le recherchait. Tour à tour, il secourut le Dauphin de France et le roi d'Angleterre, les templiers de Jérusalem, le suréna des Parthes, le négus d'Abyssinie, et l'empereur de Calicut. Il combattit des Scandinaves recouverts d'écailles de poisson, des Nègres munis de rondaches en cuir d'hippopotame et montés sur des ânes rouges, ”

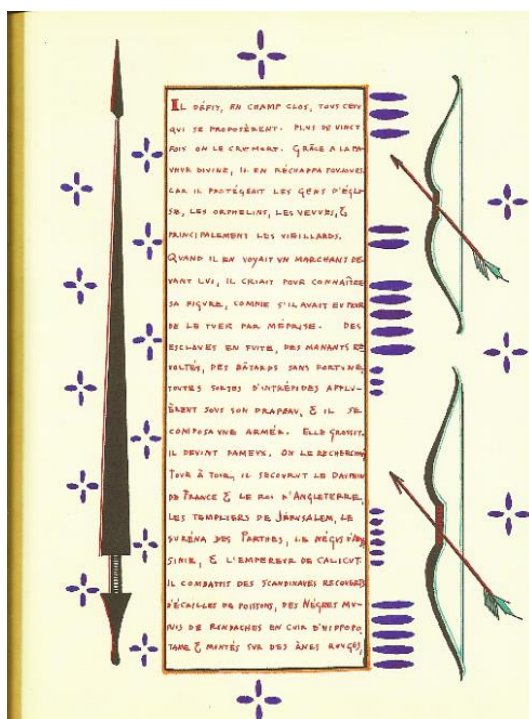


Figura 152. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Os espaços brancos são preenchidos por flores/cruz simétricas e roxas, sem o habitual ponto do centro. Contamos onze à esquerda, duas nas extremidades da cercadura,

três na lateral direita, e, ainda, uma sucessão de formas paralelas, na mesma tonalidade, identificadas por penas de falcão, o falcão omnipresente.

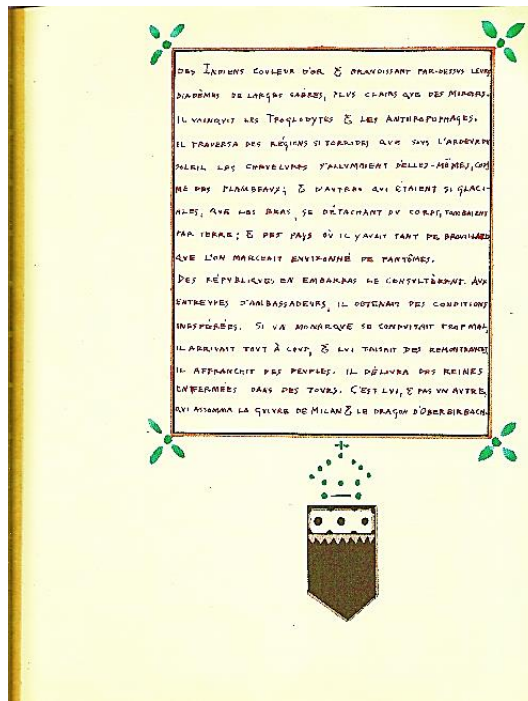


Figura 153. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

As características da caixa e do texto que ela encerra mantém-se na figura 153. Adquirindo um formato quadrangular esta está descentralizada, descaída para a direita e é fixada por quatro meias-flores/cruz verdes. Por baixo, um brasão com algumas semelhanças formais com a insígnia da cidade de Lorient, reproduzida por Amadeo, sobretudo na barra superior, onde círculos decorativos se inscrevem sob fundo claro. Todo o resto é negro, à exceção da coroa cristã, composta por pontos e linhas como em casos anteriores. Vejamos o texto para descortinarmos a mensagem contida neste emblema.

“des Indiens couleur d’or et brandissant par-dessus leurs diademes de larges sabres, plus clairs que des miroirs. Il vainquit les troglodytes et les

Anthropophages. Il traversa des régions si torrides que sous l'ardeur du soleil les chevelures s'allumaient d'elles-mêmes, comme des flambeaux; et d'autres qui étaient si glaciales que les bras, se détachant du corps, tombaient par terre; et des pays où il y avait tant de brouillards que l'on marchait environné de fantômes.

Des republiques en embarras le consultèrent. Aux entrevues d'ambassadeurs, il obtenait des conditions inespérées. Si un monarque se conduisait trop mal, il arrivait tout à coup, et lui faisait des remontrances. Il affranchit des peuples. Il délivra des reines enfermées dans des tours. C'est lui, et pas une autre, qui assomma la guivre de Milan et le dragon d'Oberbirbach."

Cortado pela primeira vez a meio de um período, este excerto continua o relato dos feitos justiceiros de Julião pelo mundo. Feitos de tal nobreza (coroa verde) que lhe haviam de dar um novo estatuto (presença de novo brasão), mas que não apaziguariam a sua alma atormentada (representada a negro e cinzento).

Mantendo a cercadura anterior, a ilustração 154 situa-se espacialmente num plano inferior relativamente à precedente. Em torno da cercadura, pequenas pecinhas coloridas simulam um vitral. Ao cimo, um novo brasão negro atravessado por uma cruz cinzenta e encabeçado por uma coroa vermelha.

O texto revela-nos que :

"Or, l'empereur d'Occitanie, ayant triomphé des Musulmans espagnols, s'était joint par concubinage à la sœur du calife de Cordoue; et il en conservait une fille, qu'il avait élevée chrétiennement. Mais le calife, faisant mine de vouloir se convertir vint lui rendre visite, accompagné d'une escorte nombreuse, massacra toute sa garnison, et le plongea dans un cul de bassefosse, où il le traitait durement, afin d'en extirper des trésors. Julien accourut à son aide, détruisit l'armée des infidels, assiégea la ville, tua le calife, coupa sa tête, et la jeta comme une boule par-dessus les remparts. Puis il tira l'empereur de sa prison, et le fit remonter sur son trône, en présence de toute sa cour. L'empereur, pour un tel service, lui présenta dans des corbeilles beaucoup d'argent; Julien n'en voulut

pas. Croyant qu'il en désirait davantage, il lui offrit les trois quarts de ses richesses; nouveau refus; puis de partager son royaume; Julien le remercia;"

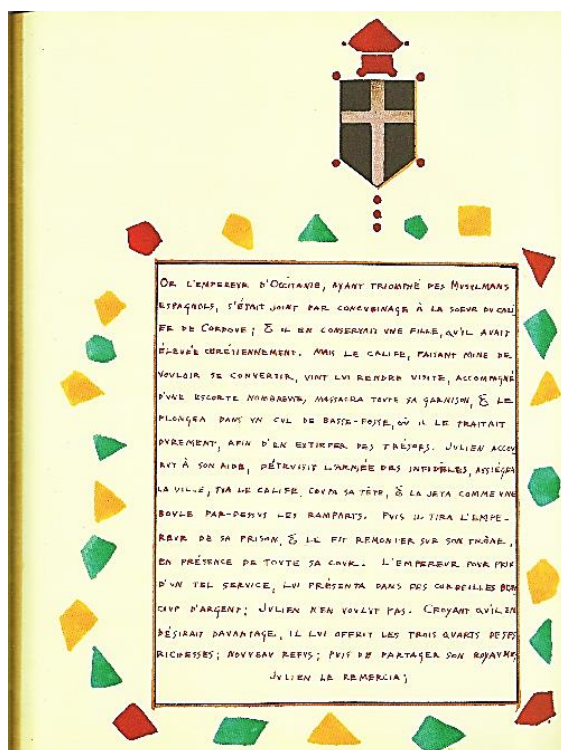


Figura 154. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O excerto concentra-se no episódio da traição do califa de Córdoba ao imperador da Occitânia, de quem Julião vai em auxílio, matando o exército inimigo e o próprio chefe muçulmano. Amadeo escolhe o brasão erguido e ensanguentado para mostrar o triunfo dos cristãos sobre os infiéis. O geometrismo luminoso dos vitrais, catalisadores da iluminação divina, colocam Julião na senda do seu destino anunciado e, consequentemente, no caminho da espiritualidade. Além disso, convém lembrar que é num vitral que Flaubert se inspira para escrever o conto. Esse facto não poderia passar despercebido a Amadeo.

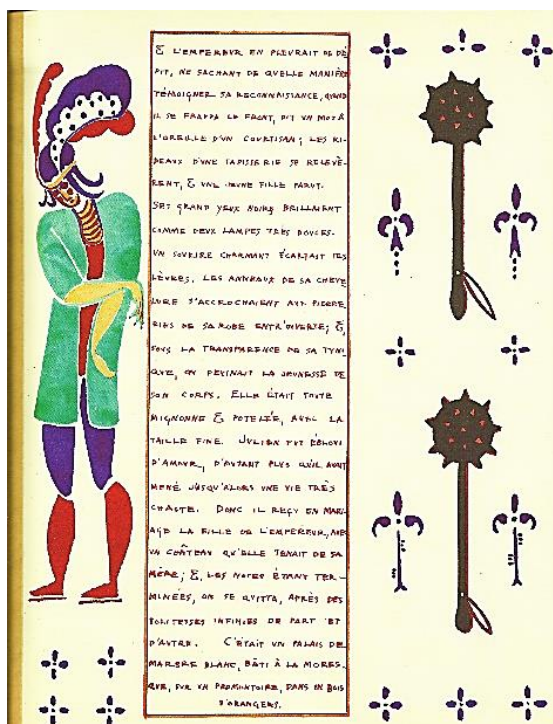


Figura 155. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O corte a meio do período é feito com o objetivo de destacar a última das ofertas do imperador a Julião: a sua bela filha, fruto da relação com a irmã do califa assassinado (figura 155).

“et l’empereur en pleurait dedépit, ne sachant de quele manière témoigner sa reconnaissance, quando il se frappa le front, dit un mot à l’oreille d’un courtisan; les rideux d’une tapisserie se relevèrent, et une jeune fille parut.

Ses grands yeux noirs brillaient comme deux lampes très douces. Un sourire charmant écartait ses lèvres. Les anneaux de sa chevelure s’accrochaient aux pierreries de sa robe entr’ouverte; et, sous la transparence de sat unique, on devinait la jeunesse de son corps. Elle était toute mignonne et potelée, avec la taille fine. Julien fut ébloui d’amour, d’autant plus qu’il avait mené jusqu’alors une vie très chaste. Donc il reçut en mariage la fille de l’empereur, avec un

château qu'elle tenait de sa mère; et, les noces étant terminées, on se quitta, après des politesses infinies de part et d'autre. C'était un palais de marbre blanc, bâti à la Moresque, sur un promontoire, dans un bois d'orangers."

As características do texto e da caixa mantêm-se, havendo apenas mudanças no formato, agora em coluna vertical, estreita e central. À esquerda, um Julião apaixonado cuja fisionomia se mostra bastante original. Excetuando a cabeça todo o resto parece ser realizado com recurso a *pochoir*. O que prova que Amadeo terá experimentado a técnica muito antes da sua parceria com o casal Delaunay, em Portugal.

As cores utilizadas na sua conceção são as cores do mistério de Deus: vermelho (cor do sangue, do martírio, do sacrifício de Cristo), roxo (ressurreição eterna), verde (regeneração da consciência). Pistas importantes que Amadeo nos fornece para descortinarmos o estado de alma de Julião.

Por baixo da figura são colocadas quatro flores/cruzes simétricas. À direita, duas clavas medievais, símbolos da guerra, negras como a morte e com pingos de sangue no interior. A envolvê-las mais flores/cruzes e flores-de-lis, cuja simbólica está diretamente relacionada com a renovação espiritual, como já tivemos oportunidade de referir. Posto isto, podemos interpretar as ilustrações como a recusa da guerra em detrimento do amor. O amor como mecanismo espiritual de regeneração. É a segunda vez que tal acontece na vida do futuro santo. A primeira tivera lugar quando Julião fugiu de casa para não matar os seus pais. A segunda concretiza-se no momento em que conhece a filha do imperador e se apaixona por ela.

Na página seguinte (figura 156) esquematizam-se as mesmas cercadura (convertida em retângulo descaído sobre o flanco superior esquerdo) e tonalidade textual. Na margem direita sobressai a retidão de um machado de guerra. Na outra banda, flores constituídas por pontos (olhos) rodeiam a cercadura lateral e inferiormente. São flores negras, de cale castanho-avermelhado. Cores de luto e sangue ressequido. No centro da faixa inferior, uma estrela de quatro pontas e interior dourado representa o nascimento de

Jesus, o nascimento da esperança⁴⁴⁴. O que claramente contrasta com a restante envolvente. Símbolos de luta e morte são intervalados por uma réstia de esperança. Que terão estes elementos em comum com o excerto selecionado por Amadeo?

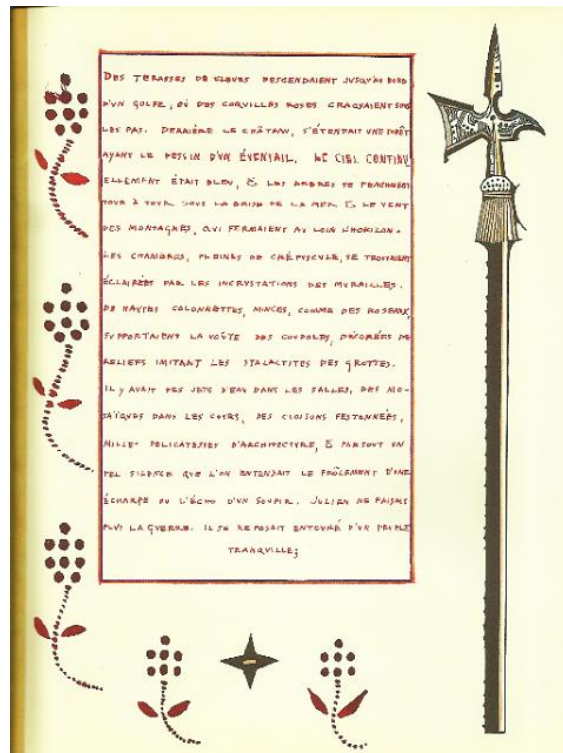


Figura 156. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

“Des terrasses de fleurs descendaient jusqu’au bord d’un golfe, où des coquilles roses craquaient sous les pas. Derrière le château, s’étendait une forêt ayant le dessin d’un éventail. Le ciel continuellement était bleu, et les arbres se penchaient tour à tour sous la brise de la mer et le vent des montagnes, qui fermaient au loin l’horizon.”

⁴⁴⁴ Cf. CIRLOT, Jean Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000.

Les chambres, pleines de crepuscule, se trouvaient éclairées par les incrustations des murailles. De hautes colonnettes, minces comme des roseaux, supportaient la voûte des coupoles, décorées de reliefs imitant les stalactites des grottes.

Il y avait des jets d'eau dans les salles, des mosaïques dans les cours, des cloisons festonnées, mille délicatesses d'architecture, et partout un tel silence que l'on entendait le frôlement d'une écharpe ou l'écho d'un soupir.

Julien ne faisait plus la guerre. Il se reposait, entouré d'un peuple tranquille;”

As flores dos terraços estão presentes mas não são símbolos de felicidade como Flaubert nos faz parecer. Na visão de Amadeo elas surgem como maus agouros. Também a guerra que Julião recusara está representada pelo machado. A estrela-guia leva-nos a intuir a chegada próxima de alguém. O período é interrompido, continuando na folha posterior (figura 157).

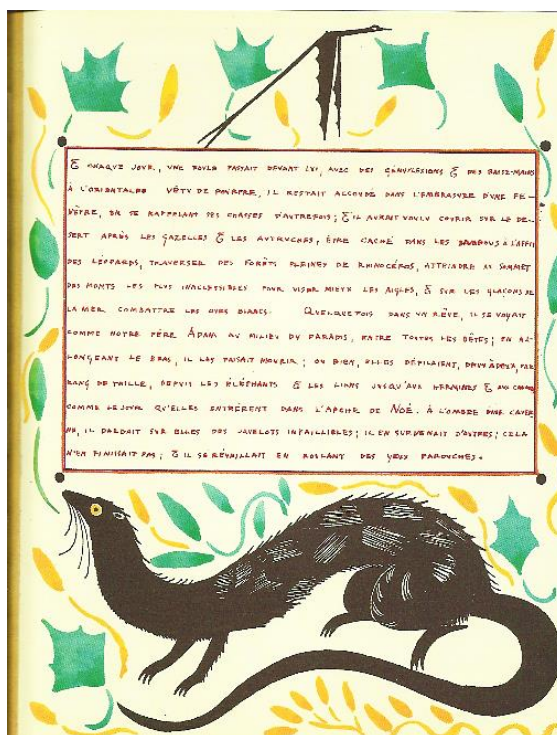


Figura 157. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

“et chaque jour, une foule passait devant lui, avec des génuflexions et des baise-mains à l’orientale. Vêtu de pourpre, il restait accoudé dans l’embrasure d’une fenêtre, en se rappelant ses chasses d’autrefois; e til aurait voulu courir sur le désert après les gazelles et les autruches, être caché dans les bambous à l’affût des léopards, traverser des forêts pleines de rhinocéros, atteindre au sommet des monts les plus inaccessibles pour viser mieux les aigles, et sur les glaçons de la mer combattre les ours blancs. Quelquefois, dans un rêve, il se voyait comme notre père Adam au milieu du Paradis, entre toutes les bêtes; en allongeant le bras, il les faisait mourir; ou bien, elles défilaient, deux à deux, par rang de taille, depuis les éléphants et les lions jusqu’aux hermines et aux canards, comme le jour qu’elles entrèrent dans l’arche de Noé. A l’ombre d’une caverne, il dardait sur elles des javelots infailibles; il en survenait d’autres; cela n’en finissait pas; et il se réveillait en roulant des yeux farouches.”

Aqui descreve-se o quotidiano de Julião no seu novo domínio e o reacendimento da sua vontade de caçar. O posicionamento da caixa de texto é invertido, tornando-se horizontal. Os elementos decorativos selecionados para representar o episódio são a doninha, animal que já havia aparecido antes e que possui poderes ocultos e a capacidade de esconder segredos; o falcão, que paira sobre o texto; e uma profusão de folhas verdes e amarelas, que incutem uma poderosa conjugação luz, vitalidade e movimento à composição. Cada vez mais se sente no ar o presságio da mudança: algo está prestes a acontecer, os animais e as plantas sabem-no mas não o podem revelar.

A figura 158 surge sem cercadura, com o texto centralizado e escrito a preto. Em torno dele cogumelos amarelos, coroas que parecem pequenas chamas de vela, pontos amarelos e vermelhos e três brasões que se parecem com peças de dominó, cuja triangulação formada não é perfeita como anteriormente.

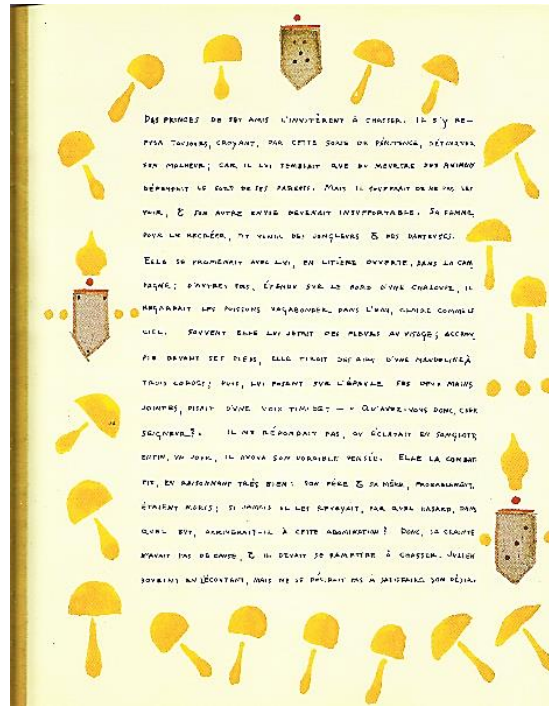


Figura 158. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O texto relata o seguinte:

«Des princes de ses amis l'invitèrent à chasser. Il s'y refusa toujours, croyant, par cette sorte de pénitence, détourner son malheur; car il lui semblait que du murtre des animaux dépendait le sort de ses parents. Mais il souffrait de ne pas les voir, et son autre envie devenait insupportable. Sa femme, pour le récréer, fit venir des jongleurs et des danseuses. Elle se promenait avec lui, en titière ouverte, dans la champagne; d'autres fois, étendus sur le bord d'une chaloupe, ils regardaient les poissons vegabonder dans l'eau, claire comme le ciel. Solvente elle lui jetait des fleurs au visage; accroupie devant ses pieds, elle tirait des airs d'une mandoline à trois cordes; puis, lui posant sur l'épaule ses deux mains jointes, disait d'une voix timide: – “Qu'avez-vous donc, cher seigneur?”

Il ne répondait pas, ou éclatait en sanglots; enfin, un jour, il avoua son horrible pensée.

Elle la combattit, en raisonnant très bien: son père et sa mère, probablement, étaient mors; si jamais il les revoyait, par quell hazard, dans quell but, arriverait-il à cette abomination? Donc, sa crainte n'avait pas de cause, et il devait se remettre à chasser.

Julien souriait en l'écoutant, mais ne se décidait pas à satisfaire son désir. ”

Julião sente falta dos pais e confessa-o à mulher que tudo faz para o distrair. Os príncipes seus amigos (representados pelos brasões) reacendem nele a chama da caça. Os cogumelos amarelos são sem dúvida o elemento mais difícil de desvendar desta conjugação simbólica. Associados à reencarnação das almas, o que explica também a luminosidade que irradiam, simbolizam na relação com o texto o reaparecimento da lembrança dos pais em Julião e a ideia de os matar que lhe está subjacente.

Na ilustração n.º 159 a composição da página mantém-se, só se alterando os adornos que circundam o texto. Esta inalteração de estruturas deve-se ao facto de se tratar dos acontecimentos que rumam a um momento-chave.

«Un soir du mois d'août qu'ils étaient dans leur chambre, elle venait de se coucher e til s'agenouillait pour sa prière quando il entendit le jappement d'un renard, puis des pas légers sous la fenêtre; et il entrevit dans l'onbre comme des apparences d'animaux. La tentation était trop forte. Il décrocha son carquois. Elle parut surprise. “C'est pour t'obéir!” Dit il. “Au lever du soleil, je serai revenu.” Cependant elle redoutait une aventure funeste. Il la rassura, puis sortit, étonné de l'inconséquence de son humeur. Peu de temps après, un page vint annoncer que deux inconnus, à défaut du seigneur absent, réclamaient tout de suite la seigneuresse. Et bientôt entrèrent dans la chambre un vieil homme et une vieille femme, courbés, poudreux, en habits de toile, et s'appuyant chacun sur un bâton. Ils s'enhardirent et déclarèrent qu'il apportaient à Julien des nouvelles de ses parents. Elle se pencha pour les entendre. Mais, s'étant concertés du regard, ils lui demandèrent s'il les aimait toujours, s'il parlait d'eux quelquefois. “Oh! Oui!” Dit elle. Alors, ils s'écrièrent: “Eh bien! C'est nous!” Et ils s'assirent, étant

fort las et recrues de fatigue. Rien n'assurait à la jeune femme que son époux fût leur fils.»

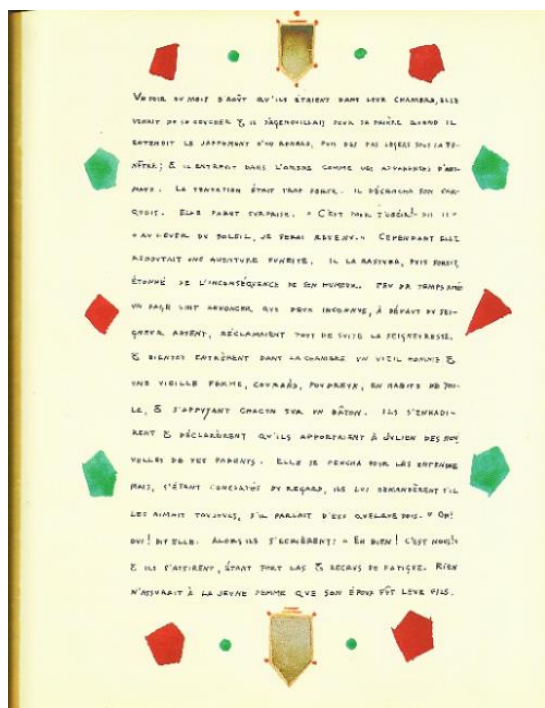


Figura 159. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Um desencontro carregado de simbolismo marca este episódio. Julião repentinamente sai para caçar como se tivesse ouvido um chamamento do destino; os pais chegam ao seu palácio e não o encontram. As figuras escolhidos por Amadeo são novamente as peças coloridas do vitral e dois brasões desprovidos de interior, mas envoltos em gotas de sangue. A presença do geometrismo colorido do vitral quererá dizer que, tal como o casamento de Julião, este é mais um momento de crucial importância, que levará ao cumprimento da profecia. Os dois brasões, colocados cada qual em sua extremidade, aludem às casas de Julião e dos pais. A falta das insígnias no interior está associada ao sentimento de ausência evidenciado: a ausência dos pais sentida por Julião; a ausência do filho sentida pelos pais.

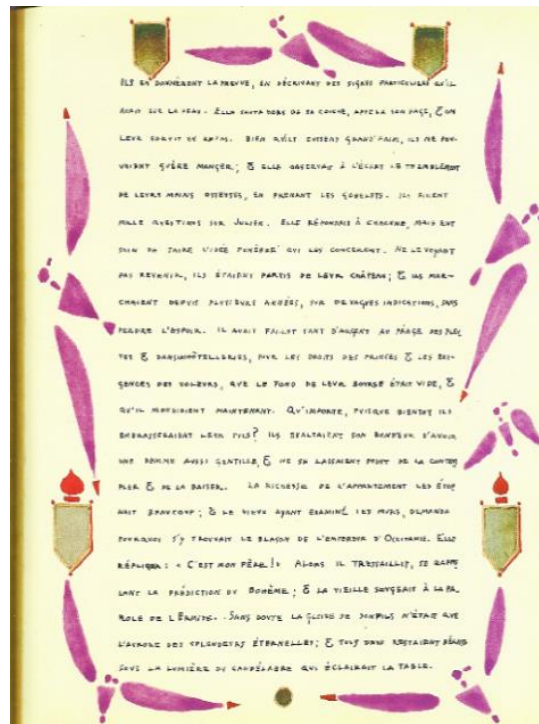


Figura 160. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Na figura 160, os acontecimentos adensam-se mais um pouco, razão porque a composição textual continua inalterada.

«Ils en donnèrent la preuve, en décrivant des signes particuliers qu'il avait sur la peau. Elle sauta hors sa couche, appeal son page, et on leur servit un repas. Bien qu'ils eussent grand'faim, ils ne pouvaient guère manger; et elle observait à l'écart le tremblement de leurs mains osseuses, en pregnant les gobelets. Ils firent mille questions sur Julien. Elle répondait à chacune, mais eut soin de taire l'idée funèbre qui les concernait. Ne le voyant pas revenir, ils étaient partis de leur château; et ils marchaient depuis plusieurs années, sur de vagues indications, sans perdre l'espoir. Il avait fallu tant d'argent au péage des fleuves et dans les hôtelleries, pour les droits des princes et les exigences des voleurs, que le fond de leur bourse était vide, et qu'ils mendiaient maintenant. Qu'importe, puisque

bientôt ils embrasseraient leur fils? Ils exaltaient son Bonheur d'avoir une femme aussi gentile, et ne se lassaient point de la contempler et de la baiser. La richesse de l'appartement les étonnait beaucoup; et le vieux, ayant examiné les murs, demanda pourquoi s'y trouvait le blason de l'empereur d'Occitanie. Elle répliqua: "C'est mon père!" Alors il tressaillit, se rappelant la prédiction du Bohême; et la vieille songeait à la parole de l'Ermite. Sans doute la gloire de son fils n'était que l'aurore des splendeurs éternelles; et tous les deux restaient béants, sous la lumière du candélabre qui éclairait la table.»

Os brasões permanecem sem interior. São agora quatro: dois cimeiros e dois laterais. Por cima deles uma coroa vermelha de sangue. Representam respetivamente Julião e a mulher, o pai e a mãe. A ligá-los temos falcões abstratos de cor violeta. A simbologia destes ícones prende-se com a preparação de uma última caçada, envolta num propósito místico, que o roxo nos anuncia⁴⁴⁵. No centro inferior está um círculo cinzento, o olho de chumbo que trespassa a folha e metaforicamente a vida.

O desenho da figura 161 perde a estruturação das três páginas precedentes para voltar ao formato retangular, horizontal, com texto vermelho e cercadura irregular. Esta última adquire a feição de um zig-zague luminoso, intervalado por círculos, quadrados e losangos (as formas presentes também nos vitrais). Em cima, uma flor-de-lis negra com contorno vermelho, em baixo, três, de maiores dimensões, cada qual prolongada em três pontos, as inferiores por três linhas também.

"Ils avaient dû être très beaux dans leur jeunesse. La mère avait encore tous ses cheveux, dont les bandeaux fins, pareils à des plaques de neige, pendaient jusqu'au bas de ses joues; et le père, avec sa taille haute et sa grande barbe, ressemblait à une statue d'église. La femme de Julien les engagea à ne pas l'attendre. Elle les coucha elle-même dans son lit, puis ferma la croisée; ils s'endormirent. Le jour allait paraître, et, derrière le vitrail, les petits oiseaux commençaient à chanter.

⁴⁴⁵ Cf. CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dictionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

Julien avait traversé le parc; et il marchait dans la forêt d'un pas nerveux, oissant de la mollesse du gazon et de la douceur de l'air. Les ombres des arbres s'étendaient sur la mousse. Quelquefois la lune faisait des taches blanches ans les clairières, e til hésitait à s'avancer, croyant apercevoir une flaque d'eau, ou bien la surfasse des mares tranquilles se confondait avec la couleur de l'herbe. C'était partout un grand silence; e til ne découvrait aucune des bêtes qui, peu de minutes auparavant, erraient à l'entour de son château."

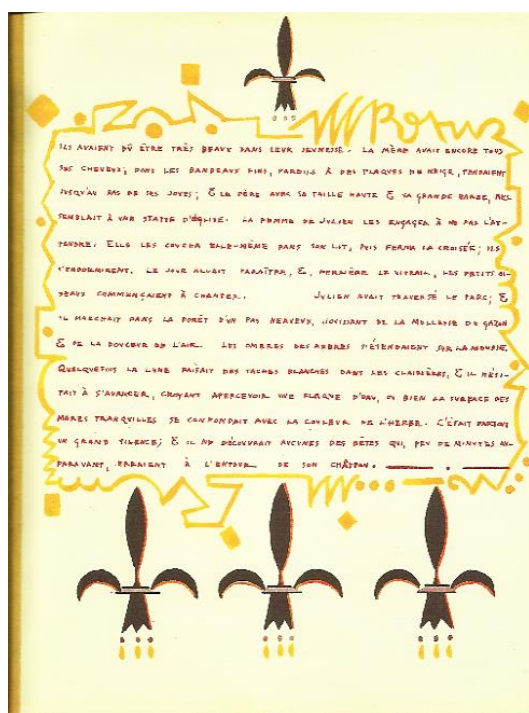


Figura 161. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O encontro entre Julião e os pais está prestes a dar-se. Julião é representado pela flor-de-lis cimeira e, por associação a esse ícone, sabemos estar em processo de renovação espiritual, pelo menos no que à vontade de caçar diz respeito. Os sinais são claros: “caminhava na floresta com um passo nervoso”, “havia em toda a parte um grande

silêncio”, “*não descobria os animais*”⁴⁴⁶. Entre ele e as três outras personagens que o aguardam (as três flores-de-lis do plano inferior, cada uma com a sua esperança renovada) interpõe-se um caminho difícil, sinuoso, com a luz a fazer “*manchas nas clareiras*” ou a “*superfície dos charcos*” a confundir-se “*com a cor da erva*”⁴⁴⁷, que sem dúvida é representado pela cercadura. No núcleo desta trama, o sangue que escorre das palavras inquieta-nos.

É o mesmo sangue que domina, pictórica e simbolicamente, no excerto seguinte (figura 162), e que é transcrito sem cercadura, nem cabeçalho.

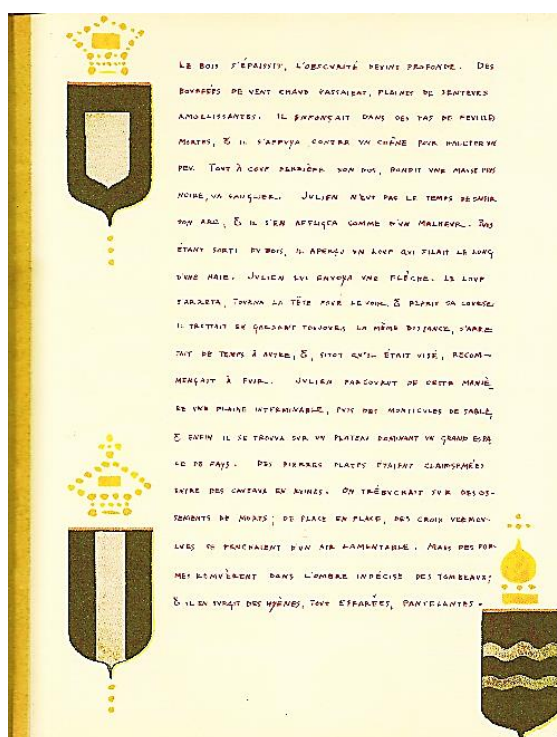


Figura 162. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

⁴⁴⁶ FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991, *Op. cit.*, p. 75-76.

⁴⁴⁷ *Idem, Ibidem.*

“Le bois s’épaissit, l’obscurité devient profonde. Des bouffées de vent chaud passaient, pleines de senteurs amollissantes. Il enfonçait dans des tas de feuilles mortes, et il s’appuya contre pour haleter un peu. Tout à coup, derrière son dos, bondit une masse plus noire, un sanglier. Julien n’eut que le temps de saisir son arc, et il s’en affligea comme d’un malheur. Puis, étant sorti du bois, il aperçut un loup qui filait le long d’une haie. Julien lui envoya une fleche. Le loup s’arrêta, tourna la tête pour le voir et reprit sa course. Il trotta en gardant toujours la même distance, s’arrêtait de temps à autre, et, sitôt qu’il était visé, recommençait à fuir. Julien parcourut de cette manière une plaine interminable, puis des monticules de sable, et enfin il se trouva sur un plateau dominant un grand espace de pays. Des pierres plates étaient clairsemées entre des caveaux en ruines. On trébuchait sur des ossements de morts; de place en place, des croix vermoulues se penchaient d’un air lamentable. Mais des forms remuèrent dans l’ombre indéfinie des tombeaux; et il en surgit des hyènes, tout effarées, pantelantes.”

Julião avista os animais mas não os pode matar, encontra sepulturas em ruína e tropeça em ossadas de mortos. Para o representar Amadeo volta a recorrer aos emblemas heráldicos. Todavia não é óbvio o seu intuito. Na margem esquerda dois brasões sucedem-se verticalmente, ambos com coroas cristãs, seguidas de três pontos que cremos voltarem a aludir aos pais; na margem direita, um outro brasão, com inscrição de duas ondas sobre fundo negro e coroa de luz, representa Julião, aquele cuja beatificação está cada vez mais próxima.

O texto da folha seguinte (figura 163) é cercado por letras onduladas e dançantes que se repetem e que nos dão a certeza do cumprimento desse destino: “Saint Julien l’Hospitalier” é anunciado. No entanto, o texto não o comprova:

“En faisant claque leurs ongles sur les dalles, ells vinrent à lui et le flairaient avec un bâillement qui découvrait leurs gencives. Il dégaina son sabre. Elles partirent à la fois dans toutes les directions, et, continuant leur gallop boiteux et précipité, se perdirent au loin sous un flot de poussière. Une heure après, il rencontra dans un ravin un taureau furieux, les cornes en avant, et qui grattait le

sable avec son pied. Julien lui pointa sa lance sous les fanons. Elle éclata, comme si l'animal eût été de bronze; il ferma les yeux, attendant sa mort. Quando il les rouvrit, le taureau avait disparu. Alors son âme s'affaissa de honte. Un pouvoir supérieur détruisait sa force; et pour s'en retourner chez lui, il rentra dans la forêt. Elle était embarrassée de lianes, e til les coupait avec son sabre quando une fouine glissa brusquement entre ses jambés, une panthère fit un bond par-dessus son épaule, un serpent monta en spirale autor d'un frêne.”

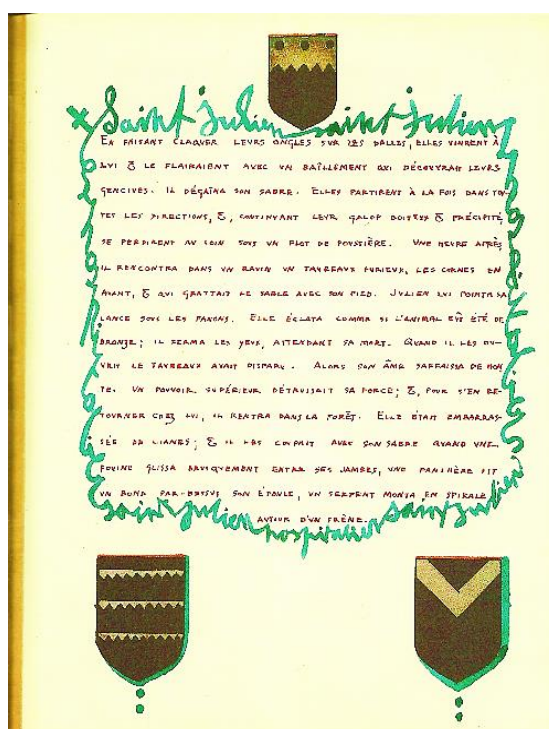


Figura 163. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Será, portanto, um prognóstico de Amadeo, baseado na incapacidade de Julião matar os animais que lhe surgem diante.

Os elementos icónicos são repetidamente brasões negros e cinzentos, mais fúnebres agora e desprovidos de coroas iluminadas. A triangulação descrita por eles é perfeita.

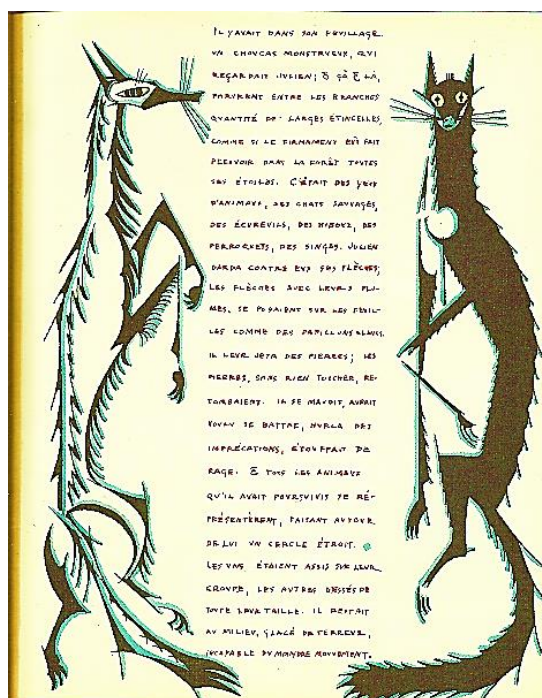


Figura 164. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A figura 164, não perde a cor vermelha. Sem cercadura e resumida a uma coluna vertical centralizada, é ladeada por dois animais posicionados de semelhante forma.

“Il y avait dans son feuillage un choucas monstrueux, qui regardait Julien; et, çà et là, parurent entre les branches quantité de larges étincelles, comme si le firmament eût fait pleuvoir dans la forêt toutes ses étoiles. C’étaient des yeux d’animaux, des chats sauvages, des écureuils, des hiboux, des perroquets, des singes. Julien darda contre eux ses fleches; les fleches, avec leurs plumes, se posaient sur les feuilles comme des papillons blancs. Il leur jet ades pierres; les pierres, sans rien toucher, retombaient. Il se maudit, aurait voulu se batter, hurla des imprecations, étouffait de rage. Et tous les animaux qu’il avait poursuivis se représentèrent, faisant autour de lui un cercle étroit. Les uns étaient assis sur leur croupe, les autres dressés de toute leur taille. Il restait au milieu, glacé de terreur, incapable du moindre mouvement.”

Os animais que figuram na página são o lobo (que vem do texto anterior), ao qual se associa a força impulsiva; e o gato selvagem, preto, signo de bruxaria e mau agouro. De ressaltar os olhos desses animais, pintados de amarelo como “as estrelas do firmamento”⁴⁴⁸.

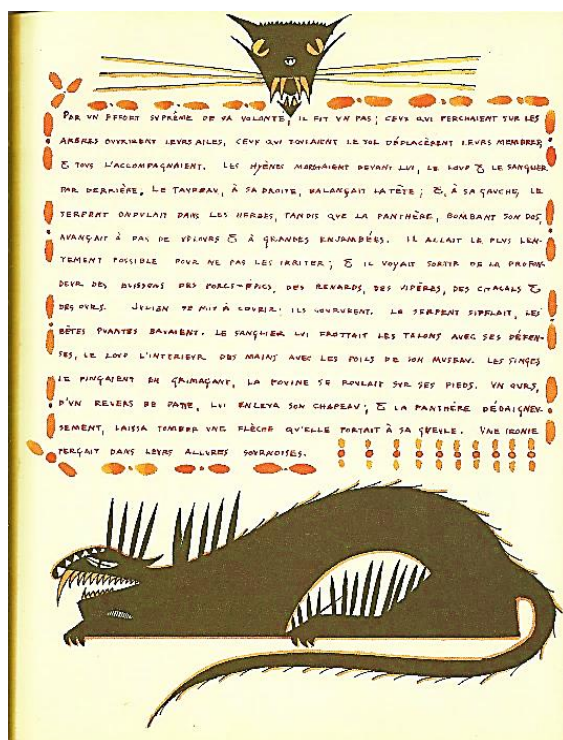


Figura 165. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Uma outra espécie, ainda mais ameaçadora, é escolhida para figurar como ilustração da página correspondente à figura 165. Trata-se da pantera, cuja referência textual é direta:

“Par un effort suprême de sa volonté, il fit un pas; ceux qui perchaient sur les arbres ouvrirent leurs ailes, ceux qui foulaient le sol déplacèrent leurs membres; et tous l’accompagnaient. Les hyènes marchaient devant lui, le loup et le sanglier par derrière. Le taureau, à sa droite, balançait la tête; et, à sa gauche, le serpent

⁴⁴⁸ FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991, *Op. cit.*, p. 77.

ondulait dans les herbes, tandis que la panthère, bombant son dos, avançait à pas de velours et à grandes enjambées. Il allait le plus lentement possible pour ne pas les irriter; e til voyait sortir de la profondeur des buissons des porcs-épics, des renards, des vipères, des chacls et des ours. Julien se mit à courir; ils coururent. Le serpent sifflait, les bêtes puantes bavaient. Le sanglier lui frottait les alons avec ses defenses, le loup l'intérieur des mains avec les poils de son museau. Les singes le pinçaient en grimaçant, la fouine se roulait sur ses pieds. Un ours, d'un revers de patte, lui enleva son chapeau; et la panthère, dédaigneusement, laisse tomber une fleche qu'elle portait à sa gueule. Une ironie perçait dans leurs allures sournoises”

Ao cimo da composição vemos a sua cabeça trespassada por linhas verticais, as flexas que deixa cair da garganta. Segue-se uma cercadura retangular e horizontal, incendiada pelas cores das labaredas. O texto não perde a cor sanguínea que vem a evidenciar há cinco páginas consecutivas. No plano inferior, a representação do perfil do animal, bamboleando o dorso e avançando com pés de veludo. Julião sente medo e corre dos animais, tal como fugira dos pais anos antes. Amadeo é certo na ilustração que realiza, impregnando o leitor dos mesmos sentimentos evidenciados pela personagem.

A ilustração 166 concentra-se na figura do falcão. A sua representação é feita de três maneiras distintas: uma mais figurativa, nas laterais, onde se percebe a interação de formas geométricas como o triângulo (cabeça, orelhas), o círculo (asas) e o retângulo (tronco); uma por associação metonímica, através das asas e do olho dourado ao centro destas, no plano superior; e outra mais abstrata, composta por um triângulo invertido, com centro incolor preenchido por um círculo cinzento, ícone cuja simbologia fora analisada anteriormente.

A cercadura é irregular, marcada mais uma vez pelo ziguezague, pequenos pontos e triângulos. No texto podemos ler:

“Tout en l’observant du coin de leurs prunelles, ils semblaient méditer un plan de vengeance; et, assourdi par le bourdonnement des insectes, battu par des queues d’oiseau, suffoqué par des haleines, il marchait les bras tendus et les paupières

closes comme un aveugle, sans même avoir la force de crier “Grâce!” Le chant d’un coq vibra dans l’air. D’autres y répondirent; c’était le jour; et il reconnut, au-delà des orangers, le faîte de son palais. Puis, au bord d’un champ, il vit, à trois pas d’intervalle, des perdrix rouges qui voletaient dans les chaumes. Il dégrafa son manteaux, et l’abattit sur elles comme un filet. Quand il les eut découvertes, il n’en trouva qu’une seule, et morte depuis long-temps, pourrie. Cette déception l’exaspéra plus que toutes les autres. Sa soif de carnage le reprenait; les bêtes manquant, il aurait voulu massacrer des hommes. Il gravit les trois terrasses, esfonça la porte d’un coup de poing; mais, au bas de l’escalier, le souvenir de sa chère femme détendit son cœur. Elle dormait sans doute, et il allait la surprendre. Ayant retiré ses sandales, il tourna doucement la serrure et entra. Les vitraux garnis de plomb obscurcissaient la pâleur de l’aube.”

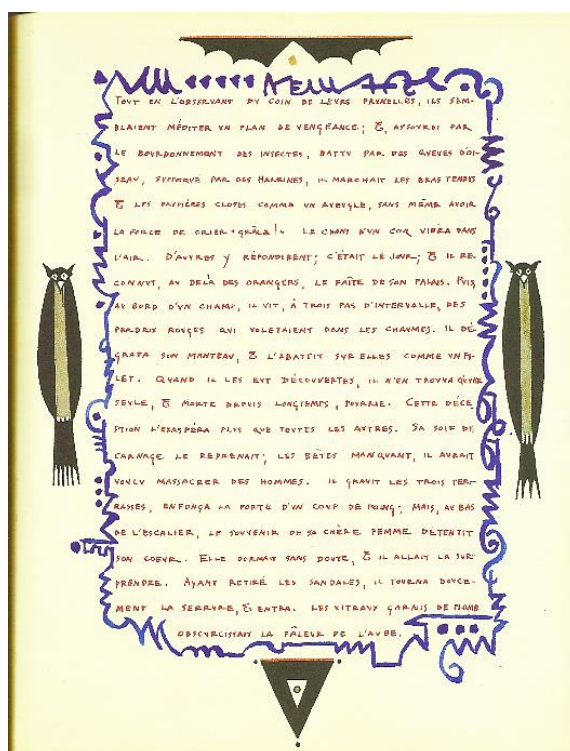


Figura 166. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Não é feita nenhuma referência direta aos falcões. No entanto, eles são marca da “sede de chacina”⁴⁴⁹ que tomava conta de Julião. Já a sua cor escura lembra-nos “os vitrais emoldurados em chumbo”⁴⁵⁰ que “escureciam a palidez da aurora”⁴⁵¹. Tudo isto dito por palavras que continuam a discorrer sangue.

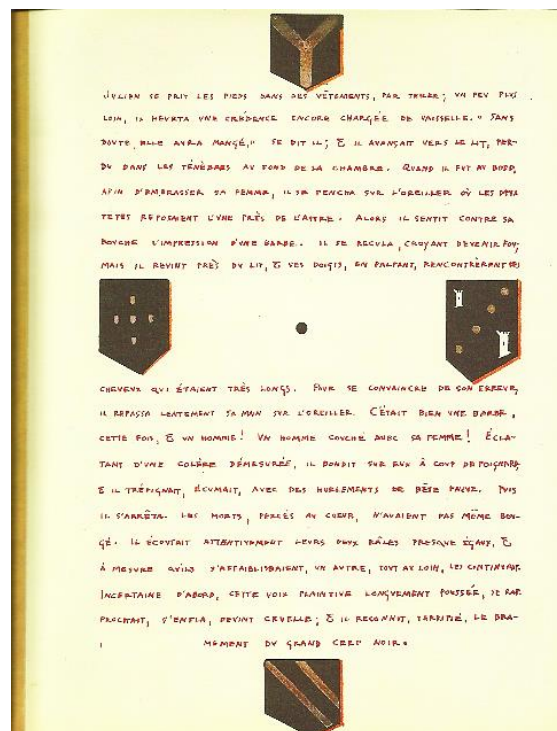


Figura 167. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Na figura 167, o texto, ainda em vermelho, separa-se em dois blocos retangulares verticais, sem caixa.

Julien se prit les pieds dans des vêtements, par terre; un peu plus loin, il heurta une crédance encore chargée de vais-selle. «Sans doute, elle aura mangé» se dit-

⁴⁴⁹ *Idem, Ibidem, Op. cit., p. 78.*

⁴⁵⁰ *Idem, Ibidem, Op. cit., p. 78.*

⁴⁵¹ *Idem, Ibidem, Op. cit., pp. 78-79.*

il; e til avançait vers le lit , perdu dans les ténèbres au fond de la chambre. Quand il fut au bord, afin d’embrasser sa femme, il se pencha sur l’oreiller où les deux têtes reposaient l’une près de l’autre. Alors il sentit contre sa bouche l’impression d’une barbe. Il se recula, croyant devenir fou; mais il revint près du lit, et ses doigts, en palpant, rencontrèrent des”

“cheveux qui étaient très longs. Pour se convaincre de son erreur, il repassa lentement sa main sur l’oreiller. C’était bien une barbe, cette fois, et un homme! Un homme couché avec sa femme! Eclatant d’une colère démesurée, il bondit sur eux à coups de poignard; et il trépidait, écumait, avec des hurlements de bête fauve. Puis il s’arrêta. Les morts, parcés au cœur, n’avaient pas même bougé. Il écoutait attentivement leurs deux râles Presque égaux, et, à mesure qu’ils s’affaiblissaient, une autre, tout au loin, les continuait. Incertaine d’abord, cette voix plaintive longuement poussée se rapprochait, s’enfla, devint cruelle; et il reconnut, terrifié, le brame du grand cerf noir.”

Finalmente a matança anunciada. O cumprimento de um destino. Amadeo corta o texto a meio de um período. É a marca da incisão que metaforiza o golpe de espada sobre os pais. Mais uma vez são escolhidos quatro brasões para representar as personagens envolvidas (Julião, a mulher, o pai, a mãe), cuja disposição lembra um losango. São brasões ainda mais escuros e manchados de sangue, na lateral. O cimeiro é composto pela interceção de duas barras cinzentas oblíquas congruentes seguidas de uma vertical (como um confluir de dois destinos num só), que formam a letra “Y” de “Yiós”, presente na Cruz de Cristo, cuja tradução é “filho”⁴⁵². Claramente este brasão representa Julião, o filho que fugira do seu fado e que agora é forçado a cumpri-lo. Depois, entre o texto, as quinas, os castelos, distintivos da nobreza, lado a lado: são os pais. Entre eles, apenas um ponto negro central, o olho que tudo vê, o olho de Deus. O brasão inferior, decorado com duas linhas transversais paralelas, representa a mulher, aquela cujo destino seria acompanhar sempre o marido.

⁴⁵² Cf. CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Presença, 1982, pp. 515-516.

Na figura 168 regressa a referência bélica pela presença dos machados, associados a um animal que Amadeo ainda só havia representado nos *XX Dessins*, a tartaruga. Devido à sua carapaça dura está associada à proteção do ser. Observamos, igualmente, as flores/cruzes e o olho, buraco negro circundado por um anel dourado.

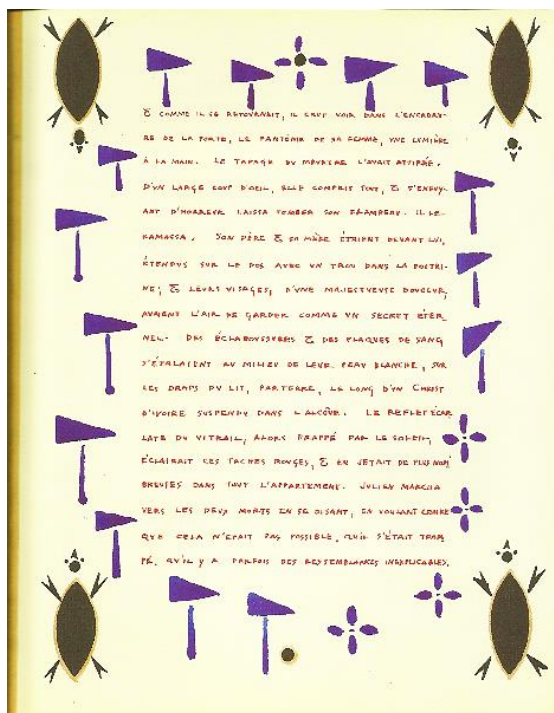


Figura 168. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Nesta ilustração dominam as cores fúnebres, o roxo e o negro, o que se pode relacionar diretamente com o texto:

“Et comme il se retournait, il crut voir dans l’encadrure de la porte, le fantôme de sa femme, une lumière à la main. Le tapagem du meurtre l’avait attirée. D’un large coup d’œil elle comprit tout et, s’enfuyant d’horreur, laisse tomber son flambeau. Il le ramassa. Son père et sa mère étaient devant lui, étendus sur le dos avec un trou dans la poitrine; et leurs visages, d’une majestueuse douceur, avaient l’air de garder comme un secret éternel. Des éclaboussures et des flaques

de sang s'étaient au milieu de leur peau blanche, sur les draps du lit, par terre, le long d'un christ d'ivoire suspendu dans l'alcôve. Le reflet écarlate du vitrail, alors frappe par le soleil, éclairait ces taches rouges, et en jetait de plus nombreuses dans tout l'appartement. Julien march avers les deux morts en se disant, en voulant croire, que cela n'était pas possible, qu'il s'était trompé, qu'il y a parfois des ressemblances inexplicables."

Os “buracos no peito”⁴⁵³ marcados pelos pontiagudos triângulos que constituem os machados. O “segredo eterno”⁴⁵⁴ que tão bem se guarda nas carapaças impenetráveis das tartarugas. Os “coágulos e poças de sangue”⁴⁵⁵ que ensopavam as peles brancas, lençóis da cama e o chão, cujas nódoas eram multiplicadas por ação da luz contra o vitral, encontram referência no texto vermelho sobre fundo branco, sem cercadura. Por fim as flores, as cruzes que Julião carrega – veja-se o desenho prévio à iluminação do códice, em que Julião surge crucificado.

Os sinais da grande matança continuam na figura 169. As espadas colocadas em posições opostas limitam a composição superior e inferiormente. A retidão das suas linhas, bem como o contraste preto/cinza da lâmina transmitem-nos muito bem a sensação cortante das mesmas. Entre as espadas e o texto reconhecemos as libélulas, símbolos de azar, já identificado anteriormente. Dos lados, o enquadramento é feito por gotas cuja cor alaranjada tanto pode ser de sangue como de fogo. As duas hipóteses encontram referente no excerto:

“Enfin, il se baissa légèrement pour voir de tout près le vieillard; e til aperçut, entre ses paupières mal fermées, une prune éteinte qui le brûla comme du feu. Puis il se porta de l'autre côté de la couché, occupé par l'autre corps, dont les cheveux blancs masquaient une partie de la figure. Julien lui passa les doigts sous ses bandeaux, leva sa tête; e til la regardait, en la tenant au bout de son bras roidi, pendant que de l'autre main il s'éclairait avec le flambeau. Des gouttes, suintant

⁴⁵³ FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991, *Op. cit.*, p. 80.

⁴⁵⁴ *Idem, Ibidem, Op. cit.*, p. 80.

⁴⁵⁵ *Idem, Ibidem, Op. cit.*, p. 80.

dum atelas, tombaient une à une sur le plancher. A la fin du jour, il se presenta devant sa femme; et, d'une voix diferente de la sienne, il lui comanda premièrement de ne pas lui répondre, de ne pas l'approcher, de ne plus même le regarder, et qu'elle eût à suivre, sous peine de damnation, tous ses ordres qui étaient irrévocables. Les funérailles seraient faites selon les instructions qu'il avait laissés par écrit, sur un prie-Dieu, dans la chamber des morts. Il lui abandonnait son palais, ses vassaux, tous ses biens, sans même retenir les vêtements de son corps, et se sandales, que l'on trouverait au haut de l'escalier."

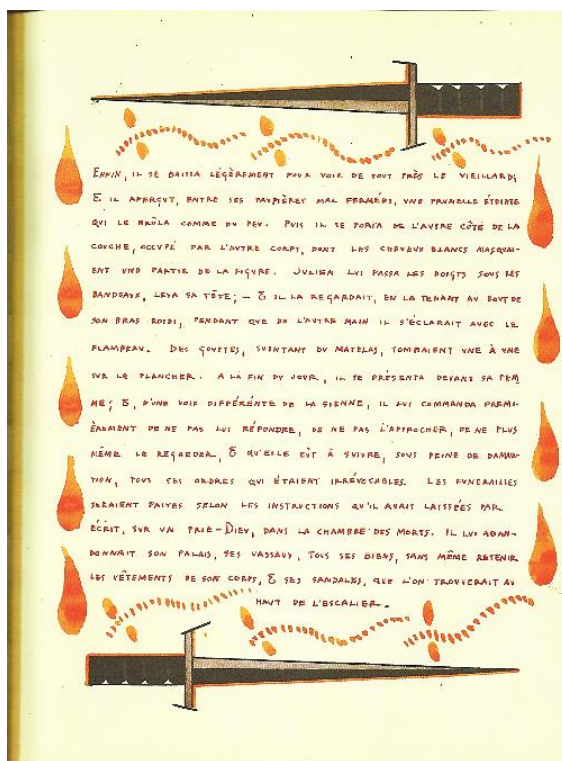


Figura 169. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A “pupila apagada”⁴⁵⁶ do pai “que o queimou como fogo”⁴⁵⁷, as gotas de sangue que caíam do corpo da mãe diretamente no soalho. Tudo isto levará à penitência que começa pela renúncia das materialidades.

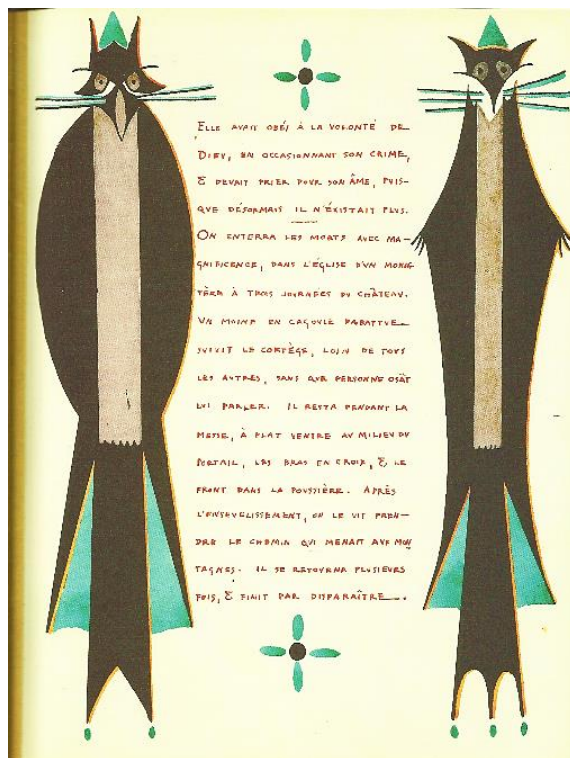


Figura 170. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A ilustração que encerra o II Capítulo recupera a imagem do falcão em contornos geométricos (figura 170). O gigantismo dos dois exemplares desenhados é notório. As cores usadas (preto, cinzento, azul) remetem ao mistério: o misterioso destino que Julião toma.

“Elle avait obéi à la volonté de Dieu, en occasionnant son crime, et devait prier pour son âme, puisque désormais il n’existait plus. On enterra les morts avec

⁴⁵⁶ *Idem, Ibidem, Op. cit., p. 80.*

⁴⁵⁷ *Idem, Ibidem, Op. cit., p. 81.*

magnificence, dans l'église d'un monastère à trois journées du château. Un moine en cagoule rabattue suivit le cortège, loin de tous les autres, sans que personne osât lui parler. Il resta pendant la messe, à plat ventre au milieu du portail, les bras en croix, et le front dans la poussière. Après l'ensevelissement, on le vit prendre le chemin qui menait aux montagnes. Il se retourna plusieurs fois, et finit par disparaître."

Por associação direta aos dois falcões finais da ilustração, encerra-se a ação de Julião, enquanto caçador feroz, e da esposa, agente do seu destino. Vejamos o que se seguirá.



Figura 171. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A configuração adotada para a imagem do III fólho é muito próxima das anteriores. Mantêm-se o tom preto da letra e laranja de fundo, os três pontos vermelhos em torno e a flor/cruz.

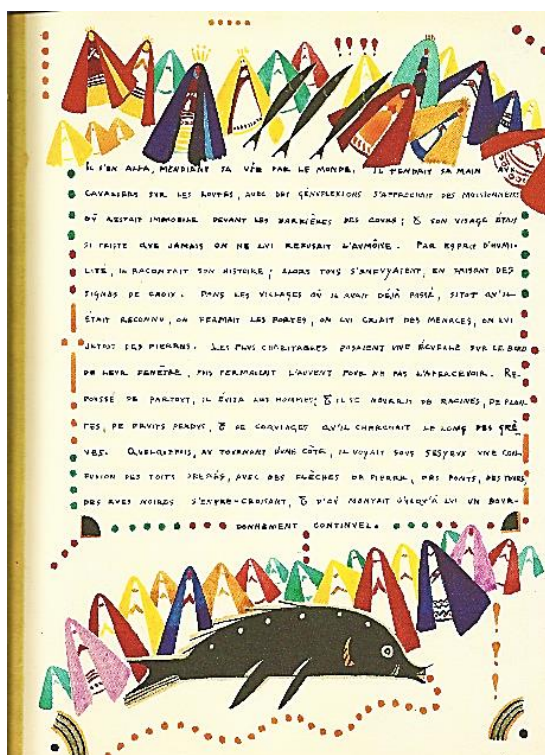


Figura 172. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Contida até aqui, a cor explode surpreendentemente na figura 172. O texto deixa de ser escrito a vermelho para passar definitivamente a preto. A envolvê-lo surgem santas com mantos de todas as cores e pontos, muitos pontos alinhados vertical e horizontalmente, que repetem esse colorido. Em cima, três pequenos peixes negros sobressaem-se às santas e, em baixo, aparece a fisionomia de um golfinho no mesmo tom.

Procuremos no excerto a fonte destas ilustrações.

“Il s’en alla, mendicant sa vie par le monde. Il tendait sa main aux cavaliers sur les routes, avec des génuflexions s’approchait des moissonneurs, ou restait immobile devant la barrière des cours; et son visage était si triste que jamais on ne lui refusait l’aumône. Par esprit d’humilité, il racontait son histoire; alors tous s’enfuyaient, en faisant des signes de croix. Dans les villages où il avait déjà passé, sitôt qu’il était reconnu, on fermait les portes, on lui criait des menaces, on

lui jetaient des pierres. Les plus chritables posaient une écuelle sur le bord de leur fenêtre, puis fermaient l'auvent pour ne pas l'apercevoir. Repoussé de partout, il évita les hommes; e til se nourrit de racines, de plantes, de fruits perdus, et de coquillages qu'il cherchait le long des grèves. Quelquefois, au tournant d'une côté, il voyait sous ses yeux une confusion de trois presses, avec des flèches de pierre, des ponts, des tours, des rues noires s'entre-croisant, et d'où montait jusqu'à lui un bourdonnement continu."

Ícone do cristianismo, como referimos em cima, o peixe era usado como símbolo secreto na época de perseguição aos cristãos⁴⁵⁸. Secreto era também Julião, que errava pelo mundo como mendigo. Já o golfinho é visto como mensageiro do amor divino e um condutor de almas. Poder reforçado pela presença das inúmeras santas, que evocam Maria, a mãe. É sobretudo Amadeo com as suas ilustrações que nos indica que Deus está a guiar os passos de Julião rumo à santificação.

Na figura 173, o texto ocupa grande parte do espaço compositivo. Em torno dele, barcos construídos a partir do encadeamento de triângulos, são refletidos por um outro triangulo que simula o mar azul e ondeante. Entre os barcos encontramos conjuntos de gaivotas constituídas pela junção de duas linhas curvas paralelas e, ainda, uma bússola centralizada no cabeçalho da folha.

O texto diz-nos que:

"Le besin de mêler à existence des autres le faisait descendre à la ville. Mais l'air bestial des figures, le tapagem des métiers, l'indifférence des propôs glaçaient son cœur. Les jours de fête, quando le bourdonnement des cathédrales mettait en joie dès l'aurore le people entire, il regardait les habitants sortir de leurs maisons, puis les danses sur les places, les fontaines de cervoise dans les carrefours, les tentures de damas devant le logis des princes, et, le soir venu, par le vitrage des rez-de-chaussée, les longues tables de famille où des aïeux tenaient des petits enfants sur leurs genoux; des sanglots l'étouffaient, e til s'en retournait vers la

⁴⁵⁸ Cf. CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

campagne. Il contemplait avec des élancements d'amour les poulains dans les herbages, les oiseaux dans leurs nids, les insectes sur les fleurs; tous, à son approche, couraient plus loin, se cachaient, effarés, s'envolaient bien vite. Il rechercha les solitudes. Mais le vent apportait à son oreille comme des râles d'agonie; les larmes de la rosée tombant par terre lui rappelaient d'autres gouttes d'un poids plus lourd.”

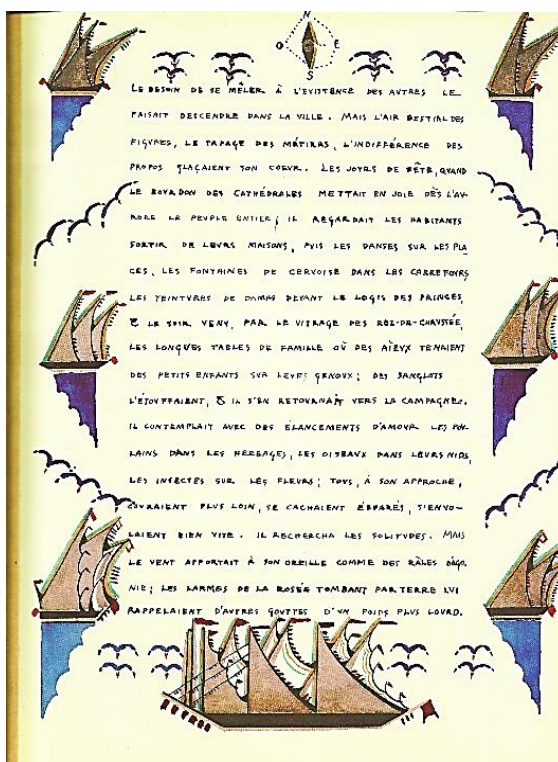


Figura 173. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A única relação possível de estabelecer entre os elementos pictóricos e o conteúdo do excerto prende-se com a ideia de movimento citadino que Julião encontrava quando descia dos campos, instigado pela necessidade de se misturar com pessoas. Os gritos de agonia que o vento levava aos seus ouvidos é substituído por Amadeo pelo canto das gaivotas. Já a procura dos ermos é marcada pela bússola.

A figura 174 é repleta de bandeiras, brasões, coroas, cruzes, um axadrezado no canto inferior esquerdo, similar ao que aparecia no desenho “Mauresques”, e ainda um intrigante perfil, coroado e deitado aos pés da composição. Vejamos o que diz o excerto.

“Le soleil, tous les soirs, étalait du sang dans les nuages; et chaque nuit, en rêve, son parricide recommençait. Il se fit un cilice avec des pointes de fer. Il monta sur les deux genoux toutes les collines ayant une chapelle à leur sommet. Mais l’impitoyable pensée obscurcissait la splendeur des tabernacles, le torturait à travers les macérations de la pénitence. Il ne se révoltait pas contre Dieu qui lui avait infligé cette action, et pourtant se désespérait de l’avoir pu commettre. Sa propre personne lui faisait tellement horreur qu’espérant s’en délivrer il l’aventura dans des périls. Il sauva des paralytiques des incendies, des enfants du fond des gouffres. L’abîme le rejetait, les flammes l’épargnaient. Le temps n’apaisa pas sa souffrance. Elle devenait intolérable. Il résolut de mourir.”

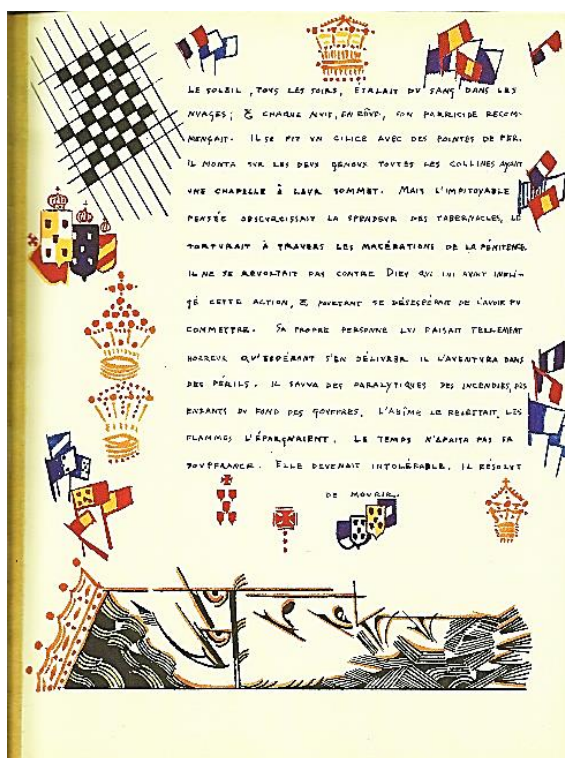


Figura 174. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

As bandeiras e brasões representam os países por onde Julião caminhara. As cruzes e coroas as colinas com capela no cimo, que a personagem subira de joelhos. O cilício feito com pontas de ferro encontra correspondência no entrecruzamento de quadrados negros e brancos, na medida em que representa o combate entre forças opostas, a luz e a sombra, o bem e o mal, os quais Julião se força a distinguir. Já a imagem de Julião rodeado por linhas alaranjadas, bem como o seu aspeto recortado, lembram-nos os abismos que o rejeitavam e as chamas que o poupavam.

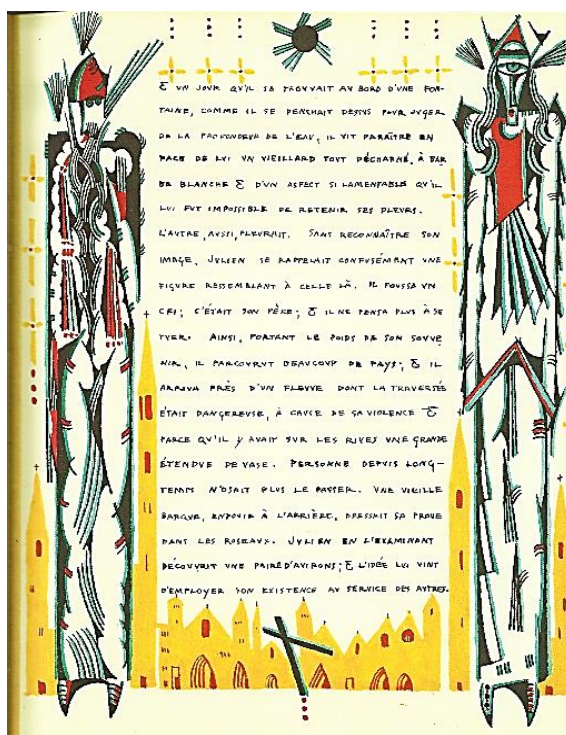


Figura 175. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Na página correspondente à figura 175, o texto está centralizado entre duas barras laterais, constituídas pelo desenho de duas figuras humanas; uma faixa inferior com luminosas casas e uma cruz a meio; e, ainda, uma faixa superior onde se destaca um sol negro e verde, rodeado por conjuntos de três pontos vermelhos verticais e três estrelas/cruz amarelas.

“Et un jour qu’il se trouvait au bord d’une Fontaine, comme il se penchait par-dessus pour juger de la profondeur de l’eau, il vit paraître en face de lui un vieillard tout décharné, à barbe blanche et d’un aspect si lamentable qu’il lui fut impossible de retenir ses pleurs. L’autre, aussi, pleurait. Sans reconnaître son image, Julien se rappelait confusément une figure ressemblant à celle-là. Il poussa un cri; c’était son père; et il ne pensa plus à se tuer. Ainsi, portant le poids de son souvenir, il parcourut beaucoup de pays; et il arriva près d’un fleuve dont la traversée était dangereuse, à cause de sa violence et parce qu’il y avait sur les rives une grande étendue de vase. Personne depuis longtemps n’osait plus le passer. Une vieille barque, enfouie à l’arrière, dressait sa proue dans les roseaux. Julien en l’examinant découvrit une paire d’avirons; et l’idée lui vint d’employer son existence au service des autres.”

O texto permite-nos identificar nitidamente as duas figuras masculinas: Julião e o pai. Quando se debruça sobre a água, Julião tem a sensação de ver o pai refletido. A visão do fantasma do pai fundido no seu próprio corpo impede-o de se suicidar. Por esse motivo, uma das figuras surge com o olho místico representado na testa. Despertando para a clarividência e afastando qualquer sinal de pecado, Julião está preparado para a santificação.

Os lugares que o protagonista percorrerá são consagrados pela imagem que constitui o plano inferior, em que um aglomerado de casas pintadas em amarelo vibrante e pormenorizadas a vermelho causam uma sensação visual quase insuportável. A mesma sensação de repulsa (não visual mas espiritual) que Julião terá e que o levam a procurar lugares ermos. Um desses lugares será um rio de travessia perigosa que desperta nele a ideia de dedicar o resto da sua existência à travessia de outras pessoas.

A ilustração deste sacrifício a que Julião se autopropõe como expiação dos seus pecados é feita na figura 176, que se compõe de três faixas retangulares, horizontais, distribuídas em imagem-texto-imagem. Há uma calma a reinar sobre o espaço pictórico, transmitida pelo azul celeste das águas do rio. Além disso, todos os elementos figurativos são predominantemente triangulações: o plano espiritual domina.

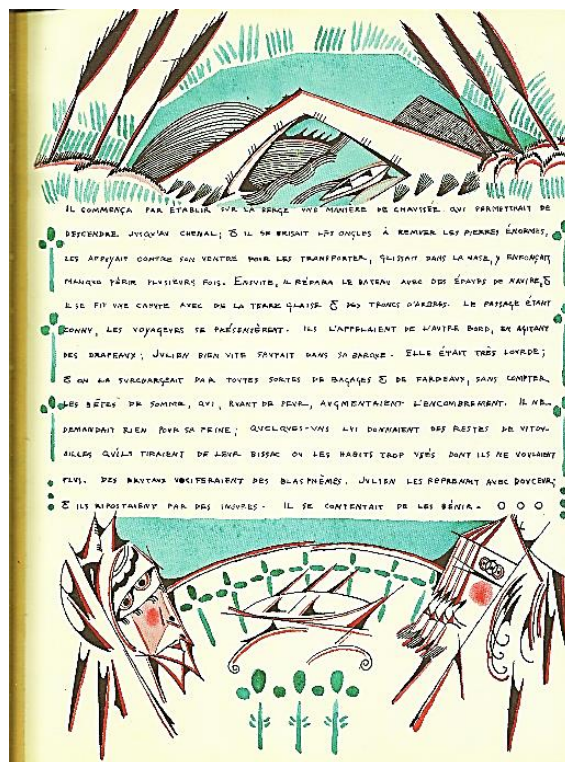


Figura 176. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. CAM-FCG.

No excerto, pode ler-se:

“Il commença par établir sur la berge une manière de chaussée qui permettait de descendre jusqu’au chenal; et il se brisait les ongles à remuer les pierres enormes, les appuyait contre son ventre pour les transporter, glissait dans la vase, y enfonçait, manqua périr plusieurs fois. Ensuite, il répara le bateau avec des épaves de navires, et il se fit une cahute avec de la terre glaise et des troncs d’arbres. Le passage étant connu, les voyageurs se présentèrent. Ils l’appelaient de l’autre bord, en agitant des drapeaux; Julien bien vite sautait dans s abarque. Elle était très lourde; et on la surchargeait par toutes sortes de bagages et de fardeaux, sans compter les bêtes de somme, qui, ruant de peur, augmentaient l’encombrement. Il ne demandait rien pour sa peine; quelquesuns lui donnaient des restes de victuailles qu’ils tiraient de leur bissac ou les habits trop usés dont

ils ne voulaient plus. Des brutaux vociféraient des blasphemes. Julien les reprenait avec douceur; et ils ripostaient par des injures. Il se contentait de les bénir.”

No plano superior, reconhecemos as paisagens típicas de Amadeo, decalcadas dos *XX Dessins*: vegetação marcada por linhas finas e curvas, retas ou padronizadas, pontes triangulares, árvores que parecem asas de falcão e uma pequena barca. Em baixo, essa barca é destacada e ornamentada, possuindo um cordão de flores/cruzes verdes por trás que simbolizam a regeneração. A regeneração de Julião que prossegue os seus trabalhos na esperança de atingir a paz interior. Do lado esquerdo, um perfil semelhante ao da mãe do futuro santo permite-nos o reconhecimento do mesmo, numa fusão também com a progenitora, proporcionada por Amadeo, tal como acontecera na iluminura anterior em relação ao pai. À direita, o desdobramento de perfil de uma figura humana alude aos vários viajantes que procuravam Julião para a travessia.

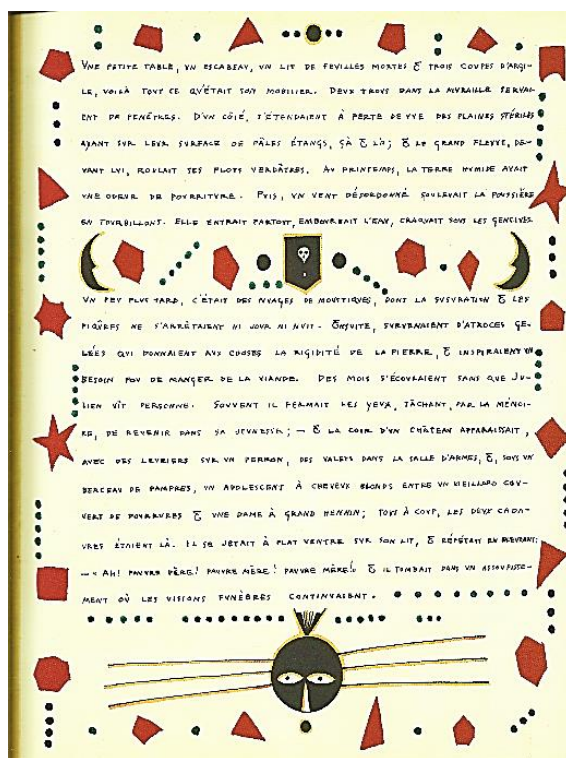


Figura 177. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Na ilustração 177, tanto o sentido fúnebre como o oculto são intensificados. Peças de vitral vermelho rodeiam os dois blocos textuais, distribuídos por dois retângulos horizontais. Quatro elementos negros contornados a amarelo formam um losango: um olho cimeiro, colocado entre quatro pontos mais pequenos, que se repetem em toda a composição, como contas de um rosário; duas meias-luas, um quarto crescente e um minguante; um círculo raiado com parecenças ao falcão; ao centro um novo emblema, negro, com a imagem da morte inscrita em branco.

O texto confirma o cenário:

«Une petite table, un escabeau, un lit de feuilles mortes et trois coupes d'argile, voilà tout ce qu'était son mobilier. Deux trous dans la muraille servaient de fenêtres. D'un côté, s'étendaient à perte de vue des plaines stériles ayant sur leur surface dépâles étangs, çà et là; et le grand fleuve, devant lui, roulait ses flots verdâtres. Au printemps, la terre humide avait une odeur de pourriture. Puis, un vent désordonné soulevait la poussière en tourbillons. Elle entraînait partout, embourbait l'eau, craquait sous les gencives. Un peu plus tard, c'était des nuages de moustiques, dont la susurration et la piqûres ne s'arrêtaient ni jour aux choses la rigidité de la pierre, et inspiraient un besoin fou de manger de la viande. Des mois s'écoulaient sans que Julien vît personne. Solvent il fermait les yeux, tâchant, par la mémoire, de revenir dans sa jeunesse; et la cour d'un château apparaissait avec des lévriers sur un perron, des valets dans la sale d'armes, et, sous un berceau de pampers, un adolescent à cheveux blonds entre un vieillard couvert de fourrures et une dame à grand hennin; tout à coup, les deux cadavres étaient là. Il se jetait à plat ventre sur son lit, et répétait en pleurant: - "Ah! Peuvre père! Pauvre mère! Peuvre mère!" Et tombait dans un assoupissement où les visions funèbres continuaient.»

A lembrança dos pais mortos às suas mãos está fielmente reproduzida, por Amadeo, na composição desta iluminura. Primeiro, a evocação dos vitais, cor de sangue, destacados por Flaubert na noite do parricídio. Depois, o olho de Deus, colocado sobre a página. O falcão mascarado, símbolo da última caçada de Julião. As luas opostas,

metáforas de mudança de ciclo. O emblema da morte como mote para um renascer. O renascer que Amadeo prepara cautelosamente ao cortar o texto neste momento, dando-o a conhecer na iluminura seguinte (figura 178).

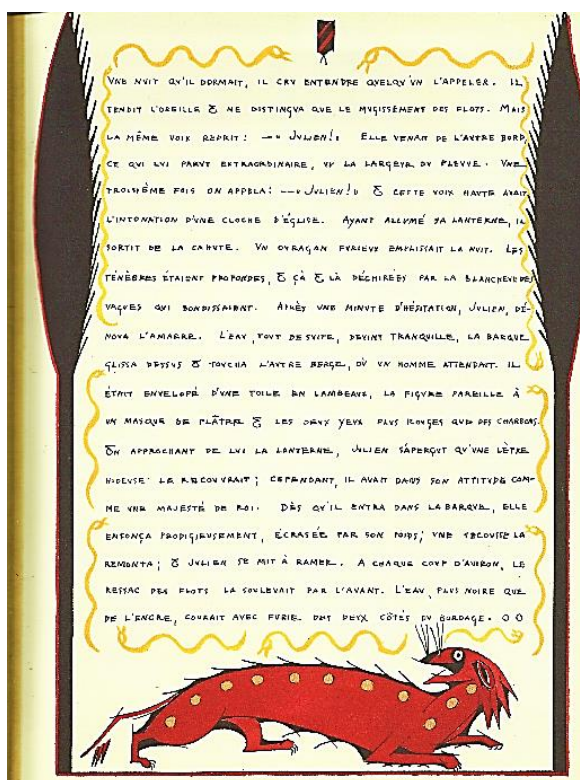


Figura 178. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

«Une nuit qu'il dormait, il crut entendre quelqu'un l'appeler. Il tendit l'oreille et ne distingua que le mugissement des flots. Mais la même voix reprit "Julien!" Elle venait de l'autre bord, ce qui lui parut extraordinaire, vu la largeur du fleuve. Une troisième fois on appela: "Julien!" Et cette voix haute avait l'intonation d'une cloche d'église. Ayant allumé sa lantern, il sortit de la cahute. Un ouragan furieux emplissait la nuit. Les ténèbres étaient profondes, et çà et là déchirées par la blancheur des vagues qui bondissaient. Après une minute d'hésitation, Julien dénoua l'amarre. L'eau, tout de suite, devint tranquille, la barque glissa dessus

et toucha l'autre berge, où un homme attendait. Il était enveloppé d'une toile en lembeaux, la figure pareille à un masque de plâtre et les deux yeux plus rouges que des charbons. En approchant de lui la lanterne, Julien s'aperçut qu'une lèpre hideuse le recouvrait; cependant, il avait dans son attitude comme une majesté de roi. Dès qu'il entra dans la barque, elle enforça prodigieusement, écrasée par son poids; une secousse la reonta; et Julien se mit à ramer. A chaque coup d'aviron, le ressac des flots la soulevait par l'avant. L'eau, plus noire que de l'encre, courait avec furie des deux côtés du bordage.»

Pela primeira vez neste terceiro capítulo encontramos de novo uma cercadura a delinear os contornos do texto, que volta a ser constituída por corpos ondulados de cobras amarelas, à semelhança do que aconteceu na segunda página do manuscrito. Iconograficamente o animal representa a iluminação interior, continuando a ser utilizado como estabilizador situacional, isto é, ele anuncia a paz esperada que virá sobre a forma humana do leproso.

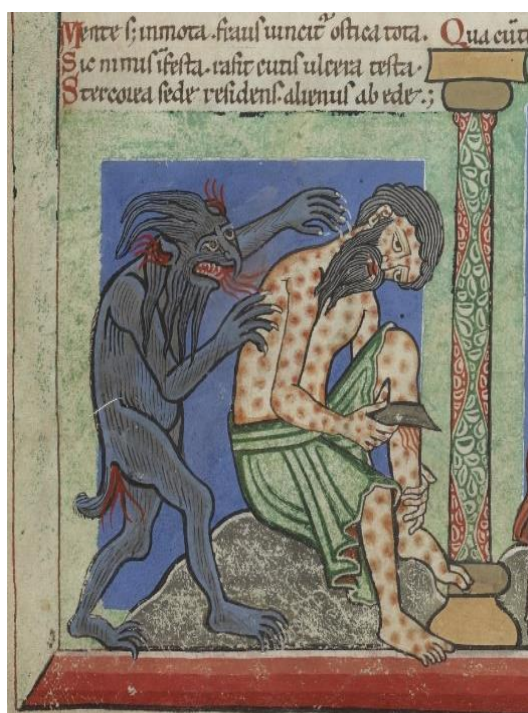


Figura 179. Gregório o Grande (c. 540-604), *Moralia in Job*, Affligem (séc. XII). BnF, Latin 15675, fólio 5V, Paris.

Amadeo representa a figura do leproso através de um animal imaginário, associando-lhe a cor vermelha e as manchas típicas desta doença. A boca aberta evoca o chamamento de Julião, três vezes repetido. Nas iluminuras medievais era comum associar figuras desde género aos leprosos, como sinal de atormentação (figura 179).

Amadeo faz uma espécie de união entre os dois e apresenta-nos apenas o animal. Este é ladeado por duas enormes árvores negras que nos recordam duas grandes penas do falcão e que, por associação, representa Julião.

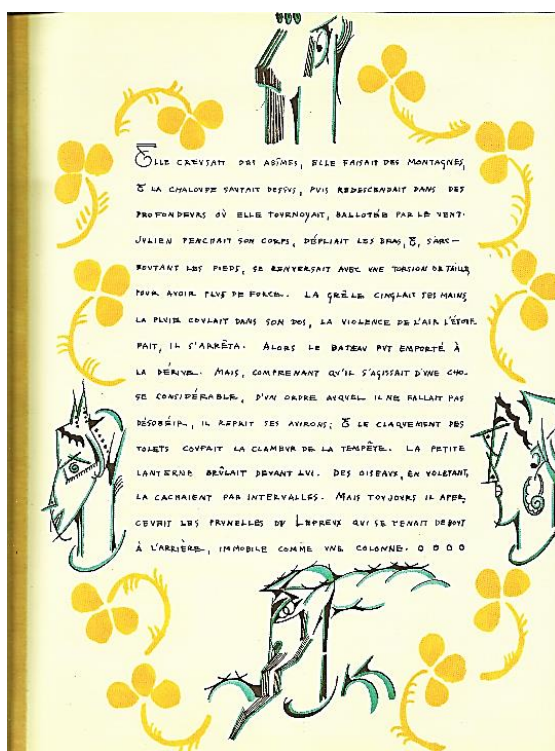


Figura 180. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A ilustração n.º 180 é dominada por quatro rostos, delineados a preto e azul celeste, e por trevos amarelos. No texto é possível ler:

“Elle creusait des abîmes, elle faisait des montagens, et la chaloupe sautait dessus, puis redescendait dans des profondeurs où elle tournoyait, ballottée par

le vent. Julien penchait son corps, dépliait les bras, et s'arc-boutant des pieds, se renversait avec une torsion de la taille, pour avoir plus de force. La grêle cinglait ses mains, la pluie coulait dans son dos, la violence de l'air l'étouffait, il s'arrêta. Alors le bateau fut emporté à la dérive. Mais, comprenant qu'il s'agissait d'une chose considérable, d'un ordre auquel il ne fallait pas désobéir, il reprit ses avirons; et le claquement des tolets coupait la clamour de la tempête. La petite lantern brûlait devant lui. Des oiseaux, en voletant, la cachaient par intervalles. Mais toujours il apercevait les prunelles du Lépreux qui se tenait debout à l'arrière, immobile comme une colonne."

O excerto descreve a bravura da natureza enfrentada por Julião para proporcionar a passagem do rio ao leproso – o que aparentemente não encontra correspondência nas ilustrações de Amadeo. Relativamente aos trevos é possível associá-los, pelo seu amarelo luminoso, a uma simbiose feita entre a lanterna e os pássaros esvoaçantes que a escondiam de vez em quando. Mas o mesmo não acontece com a questão dos perfis humanos. Dois homens na extremidade de uma linha vertical invisível, duas mulheres noutra horizontal, formando uma cruz invertida, já antes explorada por Amadeo no desenho em que o eremita anuncia a santidade de Julião. Essa cruz é, como vimos, símbolo de amor e humildade; nela figuram Julião ao cimo, a mãe à esquerda, a esposa à direita e o pai na extremidade oposta à de Julião. Além do mais, as três figuras do plano inferior formam entre eles uma triangulação – triângulo espiritual, força de superação – isolando Julião na cabeceira da página. Este, de perfil multiplicado, isto é, numa incerteza de identidade, obedece ao castigo da natureza, pressentindo a ordem superior de Deus que era necessário respeitar. Com as chaves que são trevos (duplo efeito causado por este elemento decorativo) são abertas as portas do céu. Resta a Julião remar espiritualmente para elas.

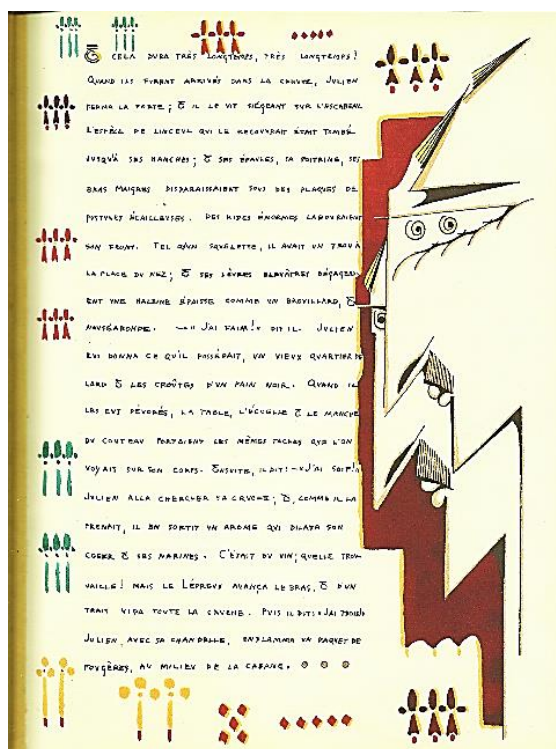


Figura 181. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

O sentido redentor do encontro entre Julião e o leproso é aprofundado por Amadeo na ilustração seguinte (figura 181).

«Et cela dura longtemps, très longtemps! Quando ils furent arrivés dans la cahute, julien ferma la porte; et il le vit siégeant sur l'escabeau. L'espèce de linceul qui le recouvrait était tombe jusqu'à ses hanches; et ses épaules, sa poitrine, ses bras maigres disparaissaient sous des plaques de pustules écailleuses. Des rides enormes labouraient son front. Tel qu'un squelette, il avait un trou à la place du nez, et ses lèvres bleuâtres dégageaient une haleine épaisse comme un brouillard, et nauséabonde. – "J'ai faim!" dit-il. Julien lui donna ce qu'il possédait: un vieux quartier de lard et les croutes d'un pain noir. Quand il les eut dévorés, la table, l'écuelle et le manche du couteau portaient les mêmes taches que l'on voyait sur son corps. Ensuite, il dit: – "J'ai soif!" Julien alla chercher sac ruche; et comme il la prenait, il en sortit un arôme qui dilate son cœur et ses narines! C'était du vin; quelle trouvaille! Mais le Lépreux avança le bras, et d'un trait vida toute la

cruche. Puis il dit: "J'ai froid!" Julien avec sa chandelle enflamma un paquet de fougères, au milieu de la cabane.»

Aqui o texto é envolvido por múltiplos conjuntos de três flores-de-lis coloridas. No lado direito, dois rostos de homem, construídos a partir de formas retas e triangulares, reforçam a simbólica do número três em Amadeo. Estas formas são atenuadas por linhas curvas (pálpebras, narinas, boca) ou elípticas (olhos). Os volumes são causados, tal como nos desenhos iniciais, pelo contorno dourado e fino. Uma cortina cor de vinho (alusiva ao milagre operado por a nova personagem), colocada de fundo, realça os dois rostos que só poderão ser o de Julião e o do leproso.

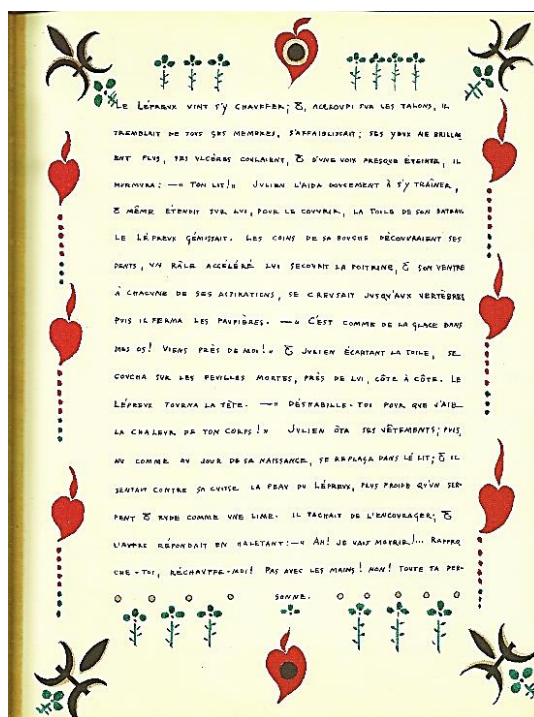


Figura 182. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Na figura 182, a mancha textual é dominadora. Contudo, o contraste proporcionado entre as cores (preto, vermelho, verde) dos pequenos elementos

ornamentais confere harmonia, equilíbrio e delicadeza à composição. Entre esses elementos contamos o coração de Viana, com especial destaque para o cimeiro e para o inferior, em que se inscrevem dois círculos negros, buracos negros que se parecem com olhos, e que representam a interioridade; as contas do rosário, e os trevos de três folhas também já utilizados; em cada um dos cantos, uma flor-de-lis, cuja abertura central reproduz a letra “H” de Hospitaleiro. É, particularmente, esta dimensão espiritual de Julião, que marcará a sua denominação apostólica, que o excerto ressalta:

«Le Lépreux vint s’y chauffer; et, accroupi sur les talons, il tremblait de tous ses membres, s’affaiblissait; ses yeux ne brillaient plus, ses ulcers coulaient et, d’une voix Presque éteinte, il murmura: – “Ton lit!” Julien l’aida doucement à s’y trainer, et même étendit sur lui, pour le couvrir, la toile de son bateau. Le Lépreux gémissait. Les coins de sa bouche découvraient ses dents, un râle accéléré lui secouait la poitrine, et son ventre, à chacune de ses aspirations, se creusait jusqu’aux vertèbres. Puis il ferma les paupières. – “C’est comme de la glace dans mēs os! Viens près de moi!” Et Julien, écartant la toile, se coucha sur les feuilles mortes, près de lui, côte à côte. Le Lépreux tourna la tête. – “Déshabille-toi, pour que j’aie la chaleur de ton corps!” Julien ôta ses vêtements; puis, nu comme au jour de sa naissance, e remplaça dans le lit; e til sentait contre sa cuisse la peau du Lépreux, plus froide qu’un serpent t rude comme une lime. Il tâchait de l’encourager; et l’autre répondait, en haletant: – “Ah! Je vais mourir!... Rapproche-toi, réchauffe-moi! Pas avec les mains! Non! Toute ta personne.»

O climax de toda a narrativa chega na página n.º figura 183, onde se pode ler:

“Julien s’étala dessus complètement, bouche contre bouche, poitrine contre poitrine. Alors le Lépreux l’étreignit et ses yeux tout à coup prirent une claret d’étoiles; ses cheveux s’allongèrent comme les rais du soleil; le soufflé de ses narines avait la douceur des roses; un nuage d’ences s’éleva du foyer, les flots chantaient. Cependant une abondance de délices, une joie surhumaine descendait comme une inondation dans l’âme de Julien, pâmé; et celui don’t les bras le serraient toujours, grandissait, grandissait, touchant de sa tête et de ses pieds les

deux murs de la cabane. Le toit s'envola, le firmament se déployait; et Julien monta vers les espaces bleus, face à face avec Notre-Seigneur Jésus, qui l'emportait dans le ciel. Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays."

Em termos pictóricos, Amadeo não descreve os momentos relatados. Limita-se, antes, a transmitir-nos uma imagem-síntese da iconografia do santo, capaz de prevalecer imutável, por gerações.

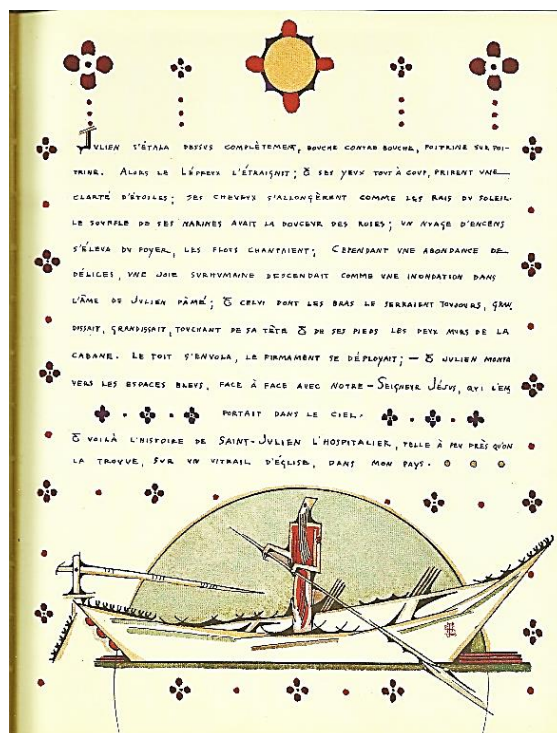


Figura 183. Desenho para o manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Ao cimo, uma rosa-dos-ventos de interior dourado representa a estrela-guia de Julião no caminho da ascensão à santidade. Flores subtis de cor lilás, espalhadas por toda a composição como flocos de neve, surgem na nossa mente como marcas de uma alegria pura. Pontos vermelhos acompanham essas flores provocando a sua vibração. No plano

inferior, a barca, símbolo do santo, estende-se horizontalmente, constituindo-se de formas triangulares, envoltas em reflexos dourados e sombras que nascem do entrecruzamento de penas linhas, tal como acontecia nos desenhos prévios, signos de luz, de misticismo, da presença do Criador. Ao centro, esculpido num bloco retangular, manchado de vermelho, tal como a representação do leproso, Julião segura um remo. No exterior da barca, o encadeamento das suas iniciais “S”, “J” e “H”. A circundar a composição do plano inferior surge uma auréola prateada, círculo de perfeição moral e espiritual.

Também é um círculo que preenche a folha seguinte (figura 184). Recuperado das primeiras páginas, o olho dourado, adquire, agora, uma maior dimensão e intensidade. Simbolicamente, a plenitude foi atingida com o encontro místico entre Julião e Deus.

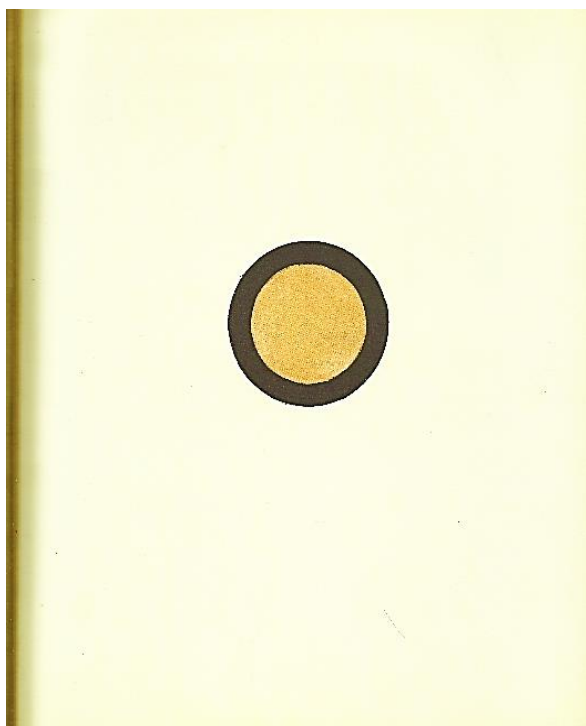


Figura 184. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 185. *Desenho para o manuscrito ilustrado La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, 1912. Tinta-da-china e guache sobre papel, 26,5 cm x 21,5. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A ilustração de Amadeo termina com uma imagem, constituído por um heptágono amarelo, um círculo preto e um número, 1912, a vermelho (figura 185). Hipoteticamente, a sua simbologia poder ser relacionável com a criação do mundo. Deus criou o mundo em seis dias e descansou no sétimo (evocação dos sete lados do heptágono), fazendo dele um dia sagrado (associação à cor amarela como ícone de luz), o dia em que um ciclo se encerra na sua perfeição. Essa perfeição, materializada no círculo negro, encerra dentro dela a data de término do manuscrito, em cor vermelho, que tem um duplo sentido: representa, por um lado, Julião, o chacinador e, nessa medida, o sangue; e por outro o sangue do martírio, da vida dada.

2.3.4 Conclusão

Para finalizar a nossa análise relativa ao manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, a que Amadeo se dedica com extrema devoção, detenhamos a nossa atenção em alguns aspetos importantes. Existem do ponto de vista literário, episódios de outras histórias que integram a lenda de São Julião, tal como nos diz Marcel Schwob:

*“O tema geral é a história de um homem que, por destino, comete um crime involuntário e neste tema geral estão compreendidos três temas episódicos: um oráculo que é pronunciado por um animal; o herói condenado, para expiação do seu crime, a tornar-se barqueiro de um rio; um anjo que vem pôr à prova a sua caridade, tomando a forma de um pobre ou de um leproso”*⁴⁵⁹

No caso do oráculo, Schwob identifica semelhanças com as histórias de Édipo e do Príncipe Agib, a terceira jornada de *Mil e Uma noites* e *A Bela Adormecida*. Quando se cumpre o mau agouro, a lenda de São Julião aproximar-se-á, segundo o mesmo autor, à lenda de São Cristóvão e ao conto popular *O Diabo dos três cabelos de ouro*. Já no episódio do homem doente que quer passar o rio intervêm os *Contos Populares da*

⁴⁵⁹ SCHWOB, Marcel. *Prefácio da obra Lenda de São Julião de Flaubert*. Lisboa: Teorema, D.L., 1991, p. 142.

*Gasconha*⁴⁶⁰. No entanto, estas fontes, implicadas na versão de Flaubert, que Amadeo escolhe é certo, em nada explicam as surpresas e soluções gráficas com que Amadeo nos presenteia.

Deste modo, somos levados a crer que, para o desenvolvimento da sua própria linguagem, que queria moderna e original, o artista tenha dado primazia às fontes visuais que nada têm que ver com as de Luc-Olivier Merson. Entre essas fontes de observação temos, obviamente, que fazer referência, em primeiro lugar, à iluminura medieval, enquanto objeto artístico de características específicas: obedece à estruturação de um códice, com o texto, manuscrito, inserido numa cercadura e amplamente ornamentado com motivos religiosos, vegetais e bestiais. Porém, a versão recriada por Amadeo afasta-se completamente da iluminura do passado, ao introduzir formas e cores novos e inexplorados.

Em primeiro lugar, encontramos uma forte presença de uma fonte que terá inspirado também o próprio autor do texto, os vitrais da Catedral de Notre-Dame, em Rouen (Bretanha), terra natal do escritor. Diz Flaubert no final do conto: “*Et voilà l’histoire de saint Julien l’Hospitalier, telle à peu près qu’on la trouve, sur un vitrail d’église, dans mon pays*”⁴⁶¹. Amadeo passa férias na Bretanha por duas ocasiões distintas. A primeira, no verão de 1907, fora decisiva para o começo da sua carreira de artista; na segunda, em 1912, toma a iniciativa de ilustrar o conto de Flaubert. Este manuscrito surge na sequência do lançamento do seu álbum de desenhos que conheceu boa receção e grande entusiasmo por parte da crítica. O que certamente o terá incentivado a desenvolver a sua linguagem desenhista, associando agora imagem, texto e espiritualidade. O facto de ter tido contacto com os vitrais que haviam servido de inspiração a Flaubert, por duas vezes, e, aquando da última, ter iniciado imediatamente os trabalhos de ilustração, revela alguma intensão programática nesta viagem.

⁴⁶⁰ Cf. *Idem, Ibidem*, pp. 142-149.

⁴⁶¹ *La Légende de Saint Julien L’Hospitalier de Flaubert*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006.

Os *Ballets Russes* são outra das influências visuais que Amadeo sofrera e que se manifestará particularmente nesta obra, mais do que em qualquer outra do pintor. Certos movimentos ou pormenores dos figurinos, as caracterizações faciais, quase máscaras, são exemplos dessas manifestações.

A cor é, sem dúvida, um outro aspeto a destacar nesta obra de Amadeo. O pintor escolhe unicamente quatro cores primárias, o vermelho, o amarelo, o azul e o preto, e quatro secundárias, o verde, o laranja, o violeta e o cinzento. A sua pureza destes tons não só nos remete para a iluminura medieval, como parece superá-la pelo brilho e intensidade provocados pelos contrastes cromáticos que Amadeo seleciona. Os mais frequentes são preto/dourado, azul/dourado, azul/vermelho, dourado/vermelho, vermelho/verde, vermelho/preto, vermelho/violeta, vermelho/amarelo, violeta/verde, violeta/amarelo, amarelo/verde, amarelo/laranja, preto/laranja, cinzento/vermelho, cinzento/preto. São as cores do vitral medieval de enorme riqueza luminosa e de grande significado iconográfico.

Muitas vezes Amadeo faz coexistir diferentes contrastes na mesma ilustração. Em todas elas se verifica a presença de um tom quente (vermelho, laranja ou amarelo), arrefecido por cores como o preto, o violeta, o verde e/ou o cinzento. O primeiro conjunto de cores tem o dom de captar a atenção do observador, por isso são frequentemente usadas como mancha textual, ao passo que as cores frias surgem a envolvê-las. É como se Amadeo criasse um núcleo quente, que arrefece progressivamente para a periferia.

O caso do dourado, que predomina nos onze desenhos iniciais, adquire contornos especiais. Acompanhando a tinta-da-china, que provem da linguagem gráfica desenvolvida para os *XX Dessins*, esta tonalidade irá abrir ainda mais o alcance espiritual da imagem, ao reforçar a sua ligação à iluminura medieval. Por outras palavras, Amadeo utiliza cores puras, de forte referência mística, para criar uma ilustração profunda, em que o texto é por norma uma centralidade quente e os elementos decorativos dessas passagens ícones, tal como acontecia nas iluminuras medievais, mas segundo uma resolução muito moderna, assente em formas simples e cores fortes. O número três, presente por exemplo nos lados do triângulo, é outro elemento icónico importante. A sua simbologia começa a

ser explorada logo nos *XX Dessins*, sendo amplamente observado o seu efeito místico em *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*.

Nessa medida, podemos afirmar que, em Amadeo, cor e forma são os elementos essenciais para a construção de um significado íntimo e espiritual. Características anunciadoras da noção de abstracionismo. E é justamente esse carácter elevado que a ilustração de Amadeo vem realçar no conto de Flaubert, através de um grafismo elegante, quente e envolvente, diferenciado, dentro das linguagens vanguardistas.

Capítulo 3 | Desenho de estudo

3.1 Objetivos do capítulo

Pelo seu carácter experimental, os desenhos de estudo afiguram-se também como importantes testemunhos da evolução da obra do artista. São indicadores precisos das transformações constantes que o pensamento plástico do pintor sofre ao longo da sua carreira. Por esse motivo, consideramos importante a sua análise em termos semelhantes aos dos desenhos anteriores, isto é, obedecendo a critérios contextuais, formais, materiais e iconográficos. O principal objetivo do capítulo é, por conseguinte, compreender o modo como Amadeo progride do desenho estilizado para o abstrato, desenvolvendo a sua própria estética.

3.2 Metodologia de análise

Para melhor organizarmos o nosso estudo, estruturámos os ensaios de Amadeo em dois grandes grupos temáticos: o corpo humano e o movimento; a composição geométrica. Esta divisão permitir-nos-á compreender como o artista passa de uma linguagem fluída, elegante e até decorativa, para uma simplificação de linhas e formas e uma intensificação do significado da mensagem tipicamente abstratas. Este estudo permitirá, reforçar também aspetos já referidos, articulando-os com novas descobertas.

Resolveu-se deliberadamente não iniciar a nossa análise pelos desenhos realizados nos *ateliers* preparatórios para admissão ao curso de Arquitetura, uma vez que não nasceram de uma criação livre e natural da parte de Amadeo, mas de uma imposição familiar. Contudo, não deixamos de reconhecer o mérito que esta prática teve como método de aprendizagem, proporcionando ao pintor um maior aperfeiçoamento na conceção de linhas, de formas e de perspetiva.

3.3 Análise

3.3.1 O corpo humano e o movimento

Iniciamos o nosso estudo por um desenho pouco conhecido, sem assinatura, nem datação (figura 186). Este pode ser enquadrável no período compreendido entre 1905 e 1910, isto é, durante o tempo em que Amadeo pratica a caricatura. O que pode explicar a imprecisão de traço, a pouca modelação da forma (como só haveria de atingir em *XX Dessins*) e a preferência pelo retrato social, embora em nenhum momento haja uma crítica explícita aos retratados.



Figura 186. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (S/d). Carvão sobre papel. Desenho observado em <http://www.artvalue.com/auctionresult--cardoso-amadeo-de-souza-1887-1-sem-titulo-1652908.htm>

O que vemos exatamente é um debuxo de dois adultos e uma criança em posição frontal e uma idosa com outras duas crianças em posição contrária. O homem traz um cão atrelado. Ao fundo é possível distinguir um arbusto, adereços que situam espacialmente a composição. É um jardim onde pessoas de diferentes faixas etárias se passeiam.

O desenho é realizado unicamente a carvão e apresenta algumas disparidades ao nível da proporção. As figuras de segundo plano possuem uma dimensão exagerada relativamente às de primeiro. Além disso, enquanto nas primeiras é visível uma diferenciação entre os tamanhos dos adultos e da criança, nas últimas isso não acontece, assumindo os ornamentos e o formato corporal o papel distintivo das idades de cada um dos intervenientes.

Em relação ao preenchimento conseguimos diferenciar vários níveis de tratamento. As texturas e os volumes são marcados por um traçado mais persistente e intenso. O contraste luz/sombra é mais aparente nas duas figuras femininas do segundo plano, através do envolvimento das formas em tracejado mais negro do fundo. Como estudo que é, este desenho ensaia o corpo humano de forma ainda simples e sem grande estilização, mas procura já expressar algum movimento por meio da ilusão de progressão das personagens.

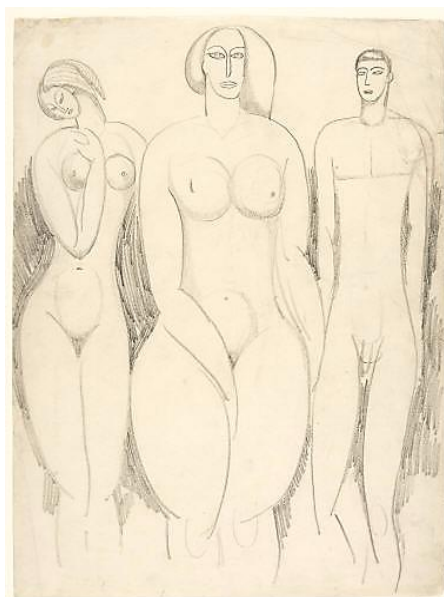


Figura 187. Amadeo de Souza-Cardoso.
Título desconhecido (1910). Grafite sobre
papel, 33,6 cm x 26,6 cm. Coleção CAM-
FCG, Lisboa.

Relembramos que Amadeo frequenta aulas com modelo ao vivo em 1907. Apesar de considerá-las uma “sensaboria”, como relata Pedro Cruz⁴⁶², o certo é que o corpo humano será o grande foco do artista, por este tempo, ao nível do desenho. São inúmeros os esboços em que pintor o explora. Observemos atentamente a figura 187.

Nesta composição Amadeo aborda o nu numa perspetiva clássica. São utilizados três planos interligados. O primeiro é constituído por uma mulher de contornos volumosos; em segundo plano e a ladear a figura central, um outro nu feminino e um masculino; o fundo é riscado de modo a contornar as figuras e a salientá-las. As linhas retas do esboço anterior dão agora lugar a curvas harmoniosas. Trata-se de um desenho com maior grau de idealização corporal e expressividade facial. Todavia, é revelador de alguma dificuldade em quebrar a barreira do estaticismo, sintoma que o artista vinha já combatendo na caricatura.

Será, portanto, este o grande objetivo dos estudos posteriores de Amadeo. Usando a mesma técnica (carvão sobre papel) e o corpo humano como objeto, composto por linhas simples e curvas, o pintor vai aperfeiçoar a sua técnica. Deste modo, alcança um movimento controlado e delicado, que supera os limites do académico.

Os estudos identificados pelas figuras 188, 189 e 190 são exemplos disso. As primeiras três imagens possuem características muito semelhantes. Nestes desenhos a figura humana feminina é centralizada, sendo o seu corpo colocado em maior evidência relativamente ao rosto, que é desproporcional e que perde progressivamente a nitidez até à total ausência de órgãos externos. Estes corpos apresentam-se contraídos, agachados, com os braços cruzados ou a descrever arcos sobre a cabeça, numa atitude erótica explícita. Os volumes nascem tanto dos contornos interiores como da intensificação do traço negro em volta das figuras.

⁴⁶² VALDEMAR, António. “O convívio em Paris dos Artistas Portugueses do Começo do Século” in *O Primeiro de Janeiro*, 1 de Dezembro de 1971.



Figura 188. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Grafite sobre papel, 22,5 cm x 33,3 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 189. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Grafite sobre papel, 33,7 cm x 22,8 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 190. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Grafite sobre papel, 33,8 cm x 22,7 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

No conjunto de figuras seguinte, a temática e a técnica mantêm-se. Apenas a composição se altera. O primeiro caso (figura 191) afasta-se dos anteriores por duas razões: o corpo já não é tão harmonioso devido à utilização de linhas mais retas e de um posicionamento menos sensual e mais vulgar; o rosto passa estar visível, revelando expressividade e concentrado a nossa atenção. Nos outros dois desenhos, passamos a ter três mulheres. Na figura 192 os corpos nus parecem desdobrar-se de modo a descreverem um círculo. A sua posição, de joelhos apoiados no solo e mãos unidas e elevadas à altura do peito, dá-nos a impressão de que estão a rezar. O sol que lhes serve de fundo, não só concede profundida espacial às figuras, como espiritual. Serão três virgens que Amadeo representa de modo mais simbólico do que em composições anteriores. No último destes três desenhos, a multiplicação dos corpos faz-se de forma muito mais interessante. Contorcidas umas contra as outras, estas figuras evidenciam um claro domínio técnico da fisionomia e das linhas, bem como dos contrastes.



Figura 191. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1911). Grafite sobre papel, 33,8 cm x 22,7 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 192. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Grafite sobre papel, 33,9 cm x 26,7 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

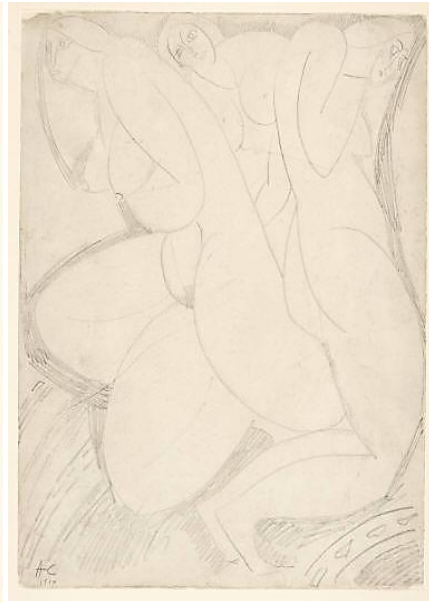


Figura 193. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Grafite sobre papel, 33,5 cm x 26,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A abertura a uma maior dinâmica corporal leva Amadeo a esboçar figuras circenses e bailarinos, rítmicas por natureza, que haviam já inspirado os impressionistas.

Em equilíbrio sobre um cavalo dançante, cujas patas se desalinham e a cabeça é excessivamente direcionada para cima (figura 194), ou sobre um outro que salta, adquirindo uma verticalidade incrível (figura 195), as figuras humanas são posicionadas de joelhos fletidos e braços elevados. Nas duas composições o sombreado que envolve a artista e o seu respetivo cavalo é muito expressivo, constituindo-se de linhas bem visíveis e espaçadas, o que naturalmente enfatiza as figuras, concentrando nelas mais energia e vitalidade.



Figura 194. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1911). Carvão sobre papel, 33,3 cm x 22,4 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

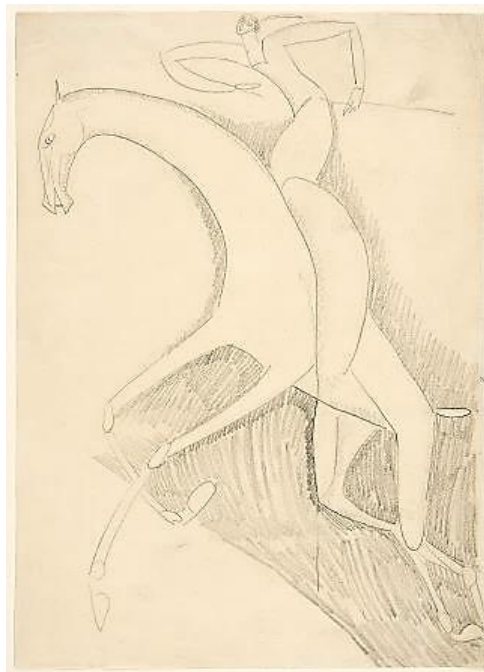


Figura 195. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Carvão sobre papel, 34 cm x 22,8 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Nas figuras 196 e 197, a composição da bailarina sofre, ao longo das diferentes fases de movimento, uma simplificação das formas que a torna quase abstrata. A fluidez do traço presente em ambos os desenhos, bem como o seu sentido plástico (manchas de cor bidimensionais avolumadas por contornos negros e espessos) aproximam estes dois esboços de fase mais “adulta” da obra de Amadeo.



Figura 196. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Aguarela sobre papel, 46,5 cm x 33,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 197. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Aguarela sobre papel, 24,4 cm x 36 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Embora estas duas obras sejam realizadas a aguarela, não podemos deixar de as considerar estudos, pois através delas, Amadeo experimenta um traçado de linhas de força e estuda o movimento das bailarinas, elaborando sucessões quase fotográficas das contorções e distorções dos seus corpos.

No caso da figura n.º 198, em que o pintor utiliza a técnica de carvão sobre papel, a composição complexifica-se. A bailarina surge de costas para o observador, na transversal, com os braços afastados, as pernas fletidas, os pés arredados do solo e um rosto pequeno e concentrado. Está suspensa no ar, intentando uma pirueta.

As linhas que modelam o seu corpo são simples, totalmente curvas e bastante harmoniosas, tal como em casos anteriores. A blusa é recortada por linhas zigzagueadas, em posição vertical. Os calções são contornados por linhas do mesmo tipo mas de sentido horizontal, sendo o preenchimento feito em três colunas de linhas

serpenteadas verticais. É impressionante a modernidade deste traje que deixa entrever praticamente todo o corpo da figura. O traçado em ziguezague é também usado como textura no cabelo da personagem. A sombra forma-se através de uma maior intensidade de carvão, em traços desalinhados que envolvem o corpo, provocando contraste com o interior branco.



Figura 198. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Carvão sobre papel, 33,9 cm x 25,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

É no grande controlo e condensação do movimento demonstrado neste desenho que reside a grande divergência entre a estilização corporal de Amadeo e de Modigliani, parceiro de Amadeo por esta altura. Trabalhando a escultura, o italiano desenvolve uma obra essencialmente estática. Amadeo, embora apreciador da elegância das cariátides e captando algum do formalismo evidenciado por estas figuras, como desvendamos na análise dos *XX Dessins*, rejeita, contudo, a sua imobilidade, concedendo ao corpo humano uma maior expressão, não só física, como também psicológica. Facto que marcará decididamente os percursos artísticos futuros das duas personalidades.

3.3.2 A composição geométrica

A par do nu, Amadeo desenvolve outras temáticas igualmente figurativas, como por exemplo a natureza morta. Numa primeira fase, surgem diversos desenhos de interiores (figuras 199 e 200), realizados a carvão, em que objetos do quotidiano, sem qualquer relação iconológica, são dispostos sobre o espaço pictórico ou dispostos sobre peças de mobiliário.

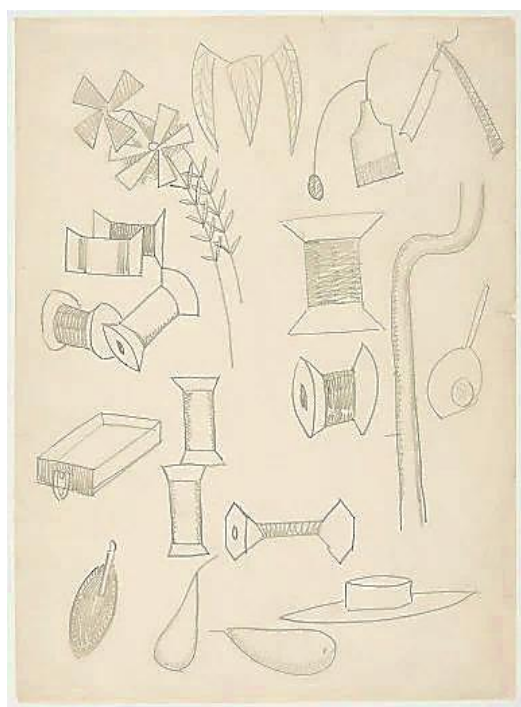


Figura 199. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Carvão sobre papel, 26,7 cm x 33,8 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 200. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Carvão sobre papel, 26,5 cm x 33,2 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Nestes estudos, a composição estabelece-se por meio de três planos tradicionais, através dos quais Amadeo introduz profundidade. Todos estes objetos sem exceção adquirem formatos geométricos planas, que só ganham volume pelo sombreado negro em torno das suas superfícies. Já as texturas surgem sob a forma de linhas paralelas e/ou perpendiculares, que se interseccionam ou justapõem.



Figura 201. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Carvão sobre papel, 26,6 cm x 33,7 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 202. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Carvão sobre papel, 33,7 cm x 26,6 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Em termos de expressividade são desenhos muito diferentes dos casos anteriormente analisados, em que se explorava a harmonia do corpo humano e o ritmo a ele impresso. As naturezas mortas, tal como Amadeo as concebe, são ainda muito figurativas e o modo como são dispostas no espaço pictórico evidencia uma certa marca naïf e até mesmo alguma comicidade.



Figura 203. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Carvão sobre papel, 26,6 cm x 33,6 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

No entanto, não podemos deixar de mencionar, que elas dialogam com o proto cubismo (base das pesquisas cubistas), pelo formato bidimensional que muitas vezes adquirem. Por outras palavras, numa primeira fase, Amadeo experimenta o cubismo de forma subtil, de acordo com os padrões que povoam a sua estética. Nessa medida, há uma forte referência caricatural quer na conceção dos objetos quer na distribuição destes ao longo espaço.

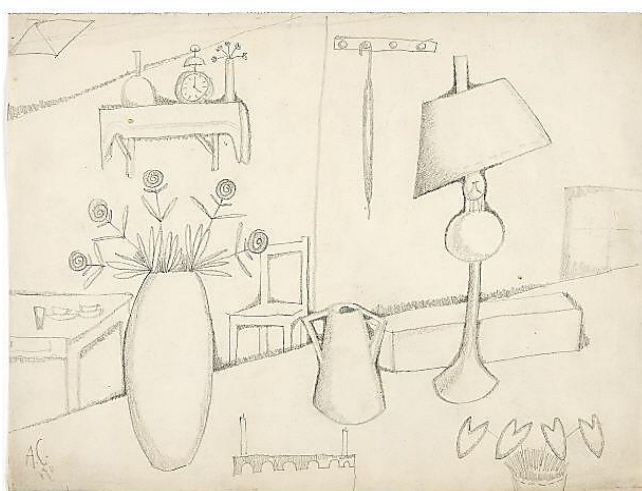


Figura 204. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1911). Carvão sobre papel, 33,7 cm x 26,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 205. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1910). Carvão sobre papel, 26,3 cm x 33,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Em cerca de 1913, essa graça dos primeiros desenhos desaparece, dando lugar a paisagens constituídas por blocos geométricos (essencialmente cubos, paralelepípedos e pirâmides), que se desdobram e se empilham verticalmente (figuras 206, 207, 208). Entre esses blocos distinguimos casas, pontes, aquedutos, lances de escadas, o pintor apresenta a partir de uma perspectiva aérea e de vários pontos de vista.

Agora, Amadeo utiliza a tinta-da-china intensificando o preenchimento nas zonas de sombra. Os recortes e texturas continuam a nascer da conjugação de linhas curtas, paralelas e perpendiculares. A profundidade é dada pela sobreposição dos vários sólidos geométricos e pelo direcionamento dos vários planos para o interior, característica que usa também na pintura desta época. Lateralmente, o conjunto é unificado por semicírculos

e linhas onduladas, que não conseguem atenuar a rigidez destas composições, atípica na obra de Amadeo até aqui.



Figura 206. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1913). Tinta-da-China sobre papel, 24,7 cm x 16,9 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 207. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1913). Tinta-da-china sobre papel, 24,7 cm x 17,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 208. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (1913). Tinta-da-china sobre papel, 24,6 cm x 17,4 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

A instabilidade e ritmo dos elementos são causados principalmente pela deslocação de formas semelhantes, cujo estudo, Amadeo aprofunda em outros desenhos que voltam a eleger a figura humana como objeto. Aliás, na terceira imagem desta série (figura 208) observamos já uma tentativa de incluir perfis humanos em recantos, como sombras. É o caso da leve sugestão de uma face negra, colocada exatamente ao centro da composição, entre dois pilares, que se assemelham a dois enormes pêndulos.

Observemos, agora, dois desses estudos em que o retrato volta a estar em evidência (figuras 209 e 210).

Os seus modelos são agora o amigo de longa data, Francisco Carneiro e o médico Dr. Pallazzoli. O primeiro possui os principais traços caracterizadores como o bigode, a

barba à guisa e os óculos sem haste. A segunda figura possui signos gerais que confirmam a sua profissão, tais como um livro e os óculos, distintivos de sapiência, a batina de médico e o cigarro aceso pendente da boca, que reforça o seu ar concentrado.

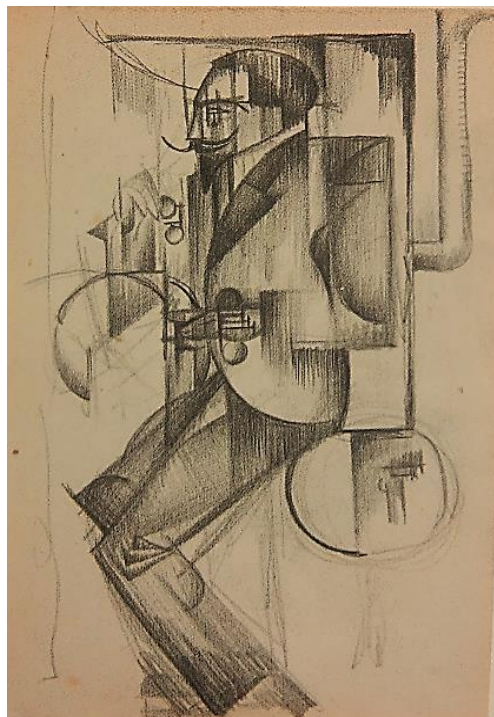


Figura 209. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1913-1915) Coleção Privada. Imagem reproduzida no Cálculo Amadeo de Souza-Cardoso Diálogo de Vanguardas, CAM-FCG.



Figura 210. Amadeo de Souza-Cardoso. *Retrato do Dr. Pallazzoli* (1913). Grafite sobre papel, 14,9 cm x 22,2 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Quanto à composição, Amadeo continua a usar uma configuração de espaço vertical, bem como a mesma construção geométrica da forma. Menos ornamental e com um maior contraste luz/sombra, que joga com diferentes níveis de intensidade e de textura, o espaço é desconstruído e novamente unificado segundo uma multiplicidade de planos. O seu aspeto acabado mostra uma grande proximidade ao que seria a obra final.

Todos estes estudos, que situamos temporalmente até à meada do ano de 1913, serão fundamentais para a construção de uma linguagem própria. Amadeo nunca será cubista no sentido teórico do termo. A ligação a esta vanguarda não será profunda, pois

nunca lhe interessará a “*caligraphia mental e literária*”⁴⁶³ que representa, mantendo a sua arte no domínio do figurativo. Do mesmo modo, a preocupação com o movimento não o nivela com o exagero futurista, que considera “*um truc charlatão sem sensibilidade nem cérebro*”⁴⁶⁴. Como a nossa análise tenta demonstrar, Amadeo estabelece metas e experimenta diferentes caminhos que lhe permitem dar expressão à natureza e à figura humana de um modo harmonioso. Ao tio Francisco declara: “*nada tem que ver a minha maneira de sentir e compreender com futuristas ou cubistas e se alguma coisa tem é a justificação precisa do contrário.*”⁴⁶⁵ A profundidade que o artista sempre quis atribuir à sua arte não se pode fixar somente na forma, como estes dois movimentos anunciavam. Há toda uma iconografia e uma simbólica de base, como vimos nos *XX Dessins* e em *La Légende de Saint Julien L’Hospitalier*, que é preciso ter em conta.

3.4 Conclusão

Partindo do universo das fisionomias de alcance psicológico e tendo como parceiro artístico de início de viagem Modigliani, Amadeo começa por estudar o corpo humano, desenvolvendo estilizações de nus, maioritariamente femininos, sempre com um sentido elegante, sensual e harmonioso.

Também a natureza morta ganha força enquanto temática dos seus primeiros estudos. É através dela que Amadeo esboça progressivamente as suas primeiras geometrizações. Por serem contemporâneos das caricaturas produzidas essencialmente em Paris, estes desenhos são ainda marcados por uma jovialidade e um sentido humorístico muito fortes, seja no modo como os objetos são construídos, seja na distribuição destes pela composição.

⁴⁶³ Carta enviada ao tio Francisco Cardoso, datada de 5 Aout 1913. PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores, 1983, *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁶⁴ *Idem, Ibidem, Op. cit.*, p. 64.

⁴⁶⁵ *Idem, Ibidem, Op. cit.*, p. 64.

Seguindo esta lógica “cubista” de descrever os objetos, Amadeo irá, de igual forma, desenvolver um conjunto de estudos de paisagens essencialmente elaboradas com recurso a sólidos geométricos. A grande inovação destes desenhos reside na profundidade direcionada para o interior da composição e na total ausência de um ponto de fuga. O que a juntar ao emprego da tonalidade negra da tinta-da-china, intensificada nas sombras, ajuda a tornar estas paisagens mais cruas e angustiantes.

As deslocações e simplificações da forma ou as sobreposições de planos bidimensionais são estudadas, por Amadeo, novamente através das fisionomias. Embora a figura humana ainda seja reconhecível nestas composições, ela passa a ser construída por figuras geométricas, tal como o cenário envolvente, que se torna totalmente abstrato.

A passagem gradual que o desenho de Amadeo sofre, de elegante e estilizado para geometrizado e abstrato é determinante para compreendermos como a sua estética se transforma e dá lugar a uma obra original e independente. O estudo das aguarelas produzidas durante a sua “fase madura”, que se segue, tentará mostrar a singularidade da obra abstrata do artista português.

Capítulo 4 | Aguarelas

4.1 Objetivos do capítulo

A análise dos desenhos de juventude de Amadeo, realizados na sua maioria até 1913, permitiu-nos observar os conceitos estéticos identificados previamente na análise do seu espólio documental: a forma e a cor como manifestação exterior de conteúdos interiores, que o artista vai buscar à sua identidade pessoal, cultural e religiosa. O estudo de aguarelas produzidas pelo artista no período de “maturação” da sua obra, isto é, entre cerca de 1914 (ano em que regressa a Portugal) e 1918 (ano da sua morte), reveste-se de importância, dado que Amadeo irá explorar diferentes temáticas relativamente aos desenhos e introduzir a cor nas suas composições, o que naturalmente produzirá uma expressividade diferente. Assim, o principal objetivo deste último capítulo da segunda parte da tese é analisar as aguarelas anunciadas, para comprovarmos se, de facto, Amadeo se mantém fiel às suas conceções estéticas, construindo uma obra moderna e diferenciada.

4.2 Metodologia de análise

As aguarelas produzidas por Amadeo, entre 1914 e 1918, são, pelas suas características, passíveis de enquadrar em temas gerais como a cultura popular, representada por instrumentos de cordas, objetos do quotidiano, quadras ou mesmo mitos e lendas; as fisionomias, de cariz mais expressionista; e a religião. Por esse motivo, subdividiremos a nossa análise em três categorias: *instrumentos, quadras e lendas populares; as máscaras; a temática religiosa*.

Cada um destes subtemas será analisado recorrendo a uma interpretação da composição, da iconografia e da plasticidade dos conjuntos de aguarelas selecionados,

tendo sempre em conta o contexto espacial e cultural em que as mesmas foram produzidas.

No caso das máscaras, veremos como o artista vai progressivamente desconstruindo o rosto humano, caminhando num sentido de maior interioridade e de maior abstração. Já a temática religiosa, que constitui a terceira parte deste capítulo, conta apenas com duas aguarelas, produzidas no ano da morte do pintor.

4.3 Análise

4.3.1 Instrumentos, quadras e lendas populares

A música, que anteriormente animava o movimento das bailarinas de Amadeo, será o tema principal dos estudos que se seguem às primeiras geometrizações do artista.

Inebriado pelo poder da música enquanto instrumento capaz de alcançar o espírito humano, despertando memórias e sentimentos, e confrontado com a realidade rural do seu quotidiano em Portugal, a partir da meada do ano de 1914, Amadeo vai aproveitar o potencial plástico dos instrumentos musicais populares para desenvolver um conjunto considerável de obras em que a música terá um grande destaque. São essencialmente instrumentos de cordas, como guitarras, bandolins e alaúdes, realizados a aguarela, que servirão de preparação às pinturas a óleo. É nestas obras que fixamos, por hora, a nossa atenção.

Reparamos que existe na figura 211 uma sobreposição de vários quadriláteros bidimensionais a partir de um eixo central que divide a composição em duas partes. As cores sofrem um aquecimento do plano de fundo, azul profundo até ao primeiro, cor-de-laranja, intercalando um plano vermelho escuro com dois verde-água. E se o primeiro desses tons provoca contraste com as cores que o antecedem e precedem, o segundo, tal

como o preto da sombra superior, atenua esse impacto, servindo de elemento apaziguador da composição.



Figura 211. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1916). Aguarela sobre papel, 23,7 cm x 31,8 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 212. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1916). Aguarela sobre papel, 20,7 cm x 23,9 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Já na figura 212 o impacto visual é intensificado quer por um contraste de tons mais acentuado, quer pelas formas circulares introduzidas. A composição central permanece quase inalterável, tal como os tons de base. Contudo, a inserção do azul-escuro e do preto em formas concêntricas e elípticas, provoca uma sensação de profundidade ainda maior. Característica reforçada ainda por um jogo de luz, simulado pela falta de preenchimento em certas superfícies, que o primeiro exemplo não possui.

Logo depois, a introdução de letras que fazem referência a números ou mesmo dos próprios números, o aumento de planos sobrepostos, a dispersão, repetição e transparência dos vários elementos compositivos ou da diversidade de pontos de perspetiva concedem novos sentidos a estas aquarelas (figuras 213, 214, 215). A melodia

que sai agora destas “15”, “MIL” ou “4.000” cordas de guitarra torna-se mais profusa, mais rítmica, mais moderna.



Figura 213. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1916). Aguarela sobre papel, 30,5 cm x 22 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

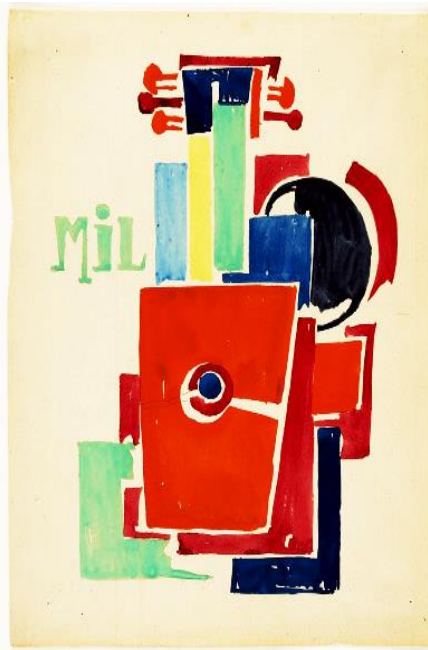


Figura 214. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1916). Aguarela sobre papel, 24 cm x 19,2 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 215. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1916). Aguarela sobre papel, 19 cm x 23,8 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Mas torna-se também mais vivencial e popular. Daí encontrarmos referências diretas a objetos do quotidiano, tais como jarros (figura 216), infusas e janelas (figura 217).



Figura 216. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1916). Aguarela sobre papel, 19 cm x 24 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 217. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1916). Aguarela sobre papel, 31,5 cm x 24,6 cm. Aguarela observada no Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987, CAM-FCG, 1987.

Real, tal como toda aquela vida que envolve o artista, o objeto musical ascende agora ao patamar da abstração não tanto pela forma (que se torna mais simples), mas mais pela vibração causada pelas cores contrastantes e luminosas, tocando profundamente a alma do observador.

A conjugação de música, palavra e objetos associados à cultura rural e popular, está bem expressa nos chamados “poema em cor” (figuras 218 e 219). Amadeo recolhe, em 1913, algumas “Balladas da Serra” (anexo 6) durante uma temporada de férias em Portugal, escolhendo alguns versos dos poemas *Os Moleiros* e *Os Serranos*.



Figura 218. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 23,7 cm x 33,2 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 219. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 23,8 cm x 33,1 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Tal como acontece na arte popular, as cores de base destes desenhos são o azul, o amarelo e o vermelho, que o pintor utiliza puras, misturadas e em várias gradações de tom. Recuperemos o que nos diz Kandinsky⁴⁶⁶ acerca destas cores: o azul personifica uma força concêntrica, interior, espiritual; o amarelo inquieta o homem pois representa o som alto da fanfarra; o vermelho é uma cor quente, enérgica e direta. É interessante reparar que se trata das mesmas cores usadas na ilustração de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, também ele dominado por uma relação texto/imagem.

Nestas duas composições a música e o ritmo provêm não de instrumentos, mas das palavras que ganham sentido plástico. Escritas em maiúsculas, com tamanhos díspares e tons que contrastam com os de fundo, cada uma das letras promove uma vibração tal que ascende à alma do observador antes mesmo de serem lidas e decodificadas. Só depois, ao conhecermos o seu significado, que as conota com o universo do popular, isto é, com as canções e poemas de tradição oral, compreendemos o diálogo estabelecido diretamente com os elementos figurativos subjacentes. Entre eles destacam-se, na figura 218, os açudes, construções que detêm a água destinada aos moinhos, que servem simultaneamente de enquadramento conceptual e de limite de fundo

⁴⁶⁶ Cf. KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Trad. de Maria Helena de Freitas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

à composição; dois pássaros, representativos da expressão pela música; e uma casinha, de cores irradiantes de portas entreabertas para o interior, que se repete em menores dimensões na figura 219. Estas casinhas são esboçadas em mais duas aguarelas (figuras 220 e 221), servindo de estudo prévio às telas a óleo intituladas “A Casita Clara”.



Figura 220. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 15 cm x 23,7 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

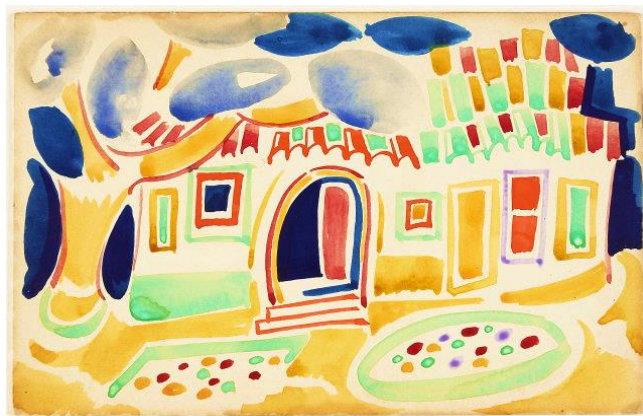


Figura 221. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 15 cm x 23,7 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

No canto inferior esquerdo da figura 219 observamos ainda a figura de um homem forte, de rosto parcialmente encoberto pelo negro do fundo e com grandes pés. As cores que o preenchem, castanho-escuro e preto, bem como o seu porte forte lembram-nos a figura de um grande animal ou de um lobisomem. Da sua mão visível pende um coração ensanguentado. Aos seus pés, uma cabeça de mulher flutua no imenso azul, manchado de sangue. Como refere Helena de Freitas⁴⁶⁷, era aos moinhos, açudes e azenhas que iam parar os corpos levados pelo rio Tâmega. Nesse sentido, Amadeo acrescenta ao seu universo temático uma nova dimensão da cultura popular: as lendas e mitos de tradição oral.

Utiliza como ícone desse crime o coração de Viana, símbolo das mulheres do Minho, anteriormente empregue na cópia ilustrada da lenda de São Julião. É-lhe novamente introduzido um olho negro central e está envolvido numa sombra de igual

⁴⁶⁷ Cf. FREITAS, Helena de. “Nota Introdutória” in *Amadeo de Souza-Cardoso – Diálogo de Vanguardas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006, p. 43.

profundidade que dialoga com todos os outros círculos concêntricos ou olhos espalhados pela composição. Depois a arma do crime, a faca, utensílio doméstico que nos recorda casos de violência conjugal. Suposição reforçada pela presença da casa. Por fim, a cabeça atingida no local mais mortífero e desagregada de um corpo omissivo da composição.

Todos estes elementos vão se repetir em três outras aguarelas que o artista dedica ao estudo deste universo concomitantemente onírico, fabular, violento e trágico.



Figura 222. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 33,1 cm x 23,7 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 223. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 23,9 cm x 33,2 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

As figuras 222 e 223 possuem uma composição análoga: dividida em dois eixos verticais, que constroem respetivamente o homem e a mulher decepada que se parece com uma boneca popular, e por duas formas consonânticas nos cantos superior e inferior esquerdo, que representam o coração da mulher como anteriormente, e uma espécie de sol, ensanguentado que não brilha nem ilumina. Em “força amor e raiva” a cabeça e a faca descrevem duas linhas paralelas, permanecendo a primeira sobre o solo e a segunda suspensa. Já em «Estudo para o quadro “assassino”», a cabeça está pendente e a faca direcionada para o solo, escorrendo sangue. É importante repararmos no alheamento da figura masculina, que não suporta olhar para a mulher, para o seu próprio crime.

As cores de base continuam a ser as mesmas empregues à temática do popular. No entanto, é notório um aquecimento maior do plano central, do primeiro para o segundo desenho, pela introdução do amarelo. Também se verifica um preenchimento mais abundante de tons de azul neste segundo caso, que aumenta a vibração do conjunto central.



Figura 224. Amadeo de Souza-Cardoso. *Mulher Decepada* *brisement de la grace croisée de la violence nouvelle* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 24 cm x 15,8 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Em “Mulher Decepada” (figura 224), Amadeo representa somente a figura feminina. Neste caso é o título que nos permite descortinar as várias simbologias associadas à composição. “Brisement de la grace”, quebra da graça, é uma referência direta à morte de uma mulher jovem, reforçada pelos elementos pictóricos. As tonalidades fortes e cheias de vida, presentes na indumentária, sofrem o enquadramento fúnebre de manchas negras ou de vermelho-escuro, cor de sangue. “Croisée”, crucificada, em todas as três composições, o formato do corpo da mulher é uma cruz, evocativa de Jesus Cristo e da sua morte injusta e cruel às mãos dos homens tiranos. “De la violence nouvelle”, por

uma violência nova, a violência que transcende os conhecidos atos de raiva contra as mulheres, resultando na mais definitiva das atrocidades, a sua morte.

Através destas composições Amadeo evidencia o carácter natural, primitivo, ancestral e identitário da arte popular, que reflete as vivências e fantasias de uma região rural. O artista surpreende-nos com uma impressionante vibração de cores e formas que atingem o espírito humano, tal como a música.

4.3.2 As máscaras

Amadeo procura sempre o sentido mais primitivo e profundo da arte, apropriando-se muitas vezes de formas, cores, iconografias ou temáticas que recria e reinventa originalmente na sua obra. Foi o que aconteceu com os *XX Dessins*, em *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, nos estudos e nas aguarelas que temos vindo a analisar.

As cabeças enquanto máscaras, típicas do modernismo, serão progressivamente (des)construídas por Amadeo, num processo de abstração – vejam-se as figuras 225, 226 e 227.

Como máscaras, estas cabeças não perdem os elementos que as permitem identificar como tal. Logo, continuamos a ter presente a imagem do objeto físico. No entanto, não representam nenhuma personalidade concreta, por isso já entramos no domínio do abstrato. As cores utilizadas continuam a ser as da cultura popular portuguesa, que o artista vinha a explorar, em contrastes muito próximos da arte *fauve*.



Figura 225. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 25,4 cm x 15,9 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

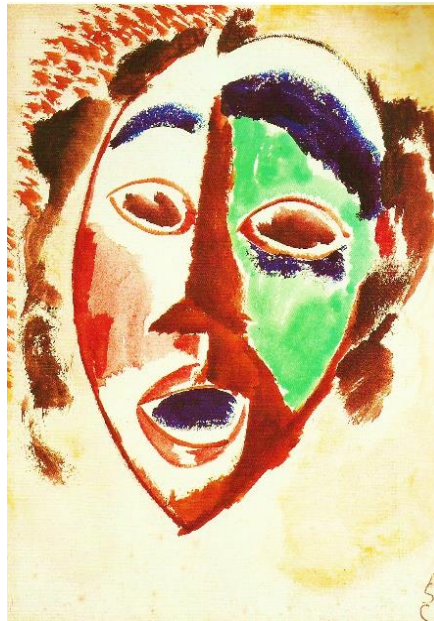


Figura 226. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 23,3 cm x 16,3 cm. Aguarela observada no Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987, CAM-FCG, 1987.

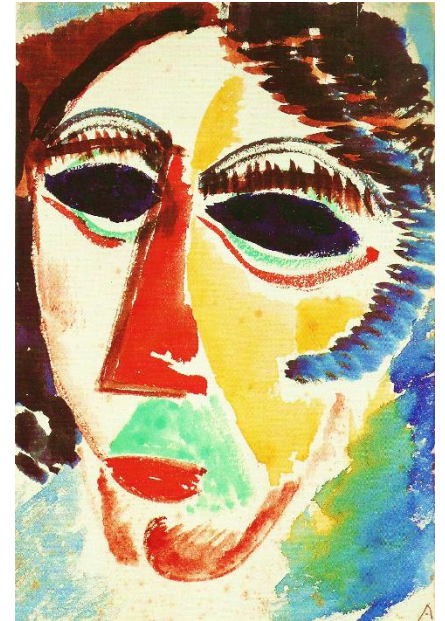


Figura 227. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 22,5 cm x 16 cm. Aguarela observada no Catálogo Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987, CAM-FCG, 1987.

No conjunto constituído pelas figuras 228, 229 e 230, apesar de a cor continuar a ser empregue em manchas, já observamos algum geometrismo ao nível do delineamento do rosto, da construção dos olhos, do nariz e da boca. As linhas retas e onduladas que envolvem estes rostos dão-lhes, em conjunto com a violência das cores, um ar selvagem, grotesco, que os afastam cada vez mais do humano.



Figura 228. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 31,5 cm x 23,7 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

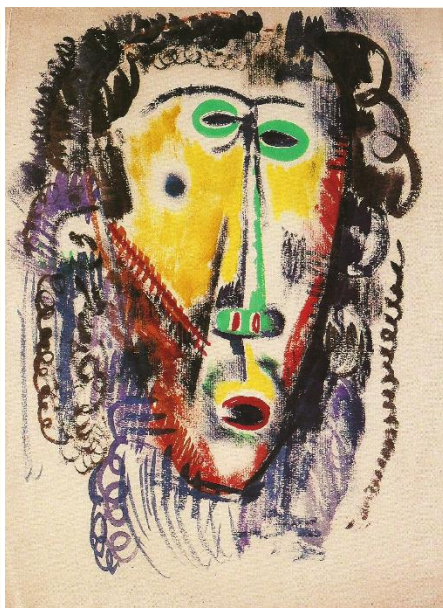


Figura 229. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 31 cm x 23,7 cm. Coleção particular.

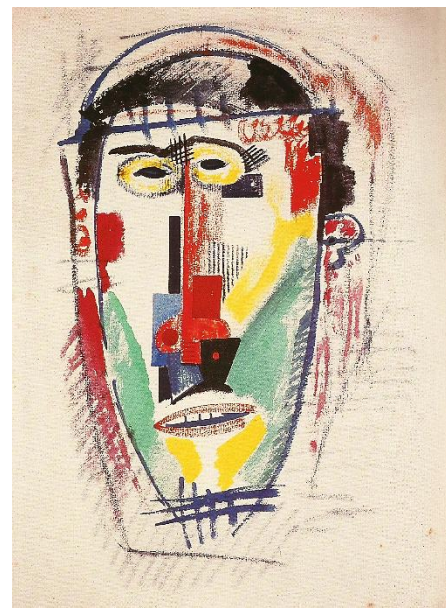


Figura 230. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 32,5 cm x 25 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Este afastamento adensa-se mais nas figuras 231, 232 e 233, em que Amadeo introduz elementos formais e ao mesmo tempo icónicos já abordados antes. Círculos concêntricos envoltos em linhas elípticas; olhos que são buracos negros indecifráveis; estrelas formadas pela sobreposição de triângulos, representadas como tatuagens; axadrezados coloridos que nos lembram os soalhos tantas vezes reproduzidos a partir dos modelos primitivos; o ziguezague metálico que, no caso de “Tête Ocean”, fere a cara, deixando uma cicatriz. Amadeo continua a desenvolver a sua estética em torno dos seus princípios-base: a identidade histórica e cultural do seu povo e a interioridade do ser humano.

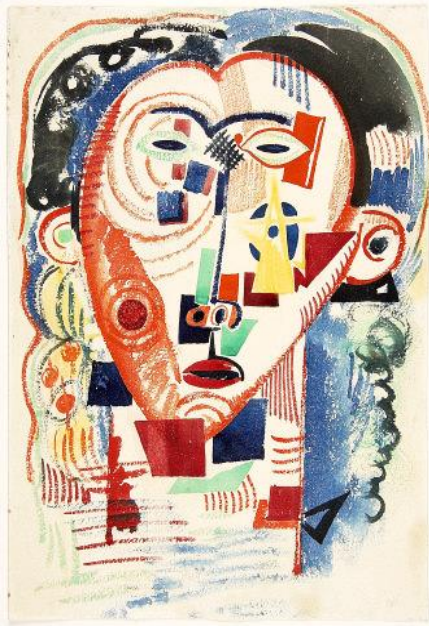


Figura 231. Amadeo de Souza-Cardoso. *Litoral Cabeça* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 23,8 cm x 16,6 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

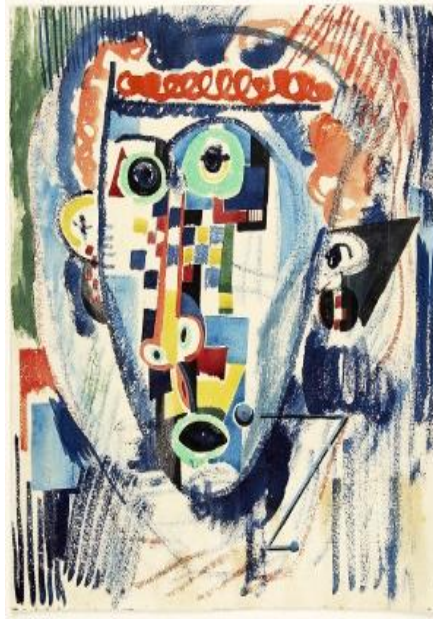


Figura 232. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 21,6 cm x 25,4 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 233. Amadeo de Souza-Cardoso. *Tête Ocean* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 25,4 cm x 18,8. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

As últimas quatro composições apresentadas (figuras 234, 235, 236 e 237) possuem uma expressão distinguível das anteriores. Nelas as formas (predominantemente retângulos, círculos e triângulos) são determinadas pela cor. Ao se justaporem e sobreporem em planos geométricos criam uma vibração incrível que volta a roçar as fronteiras do abstrato. O azul que envolve estas máscaras, empregue em movimentos circulares, é agora muito mais profundo, lembrando-nos as profundezas desse imenso e icónico “ocean”.



Figura 234. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 16,3 cm x 25,3 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 235. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 23,9 x 16,7 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Amadeo dá-nos pistas sobre o caminho estético tomado através dos seus títulos. “Oceano Vermelhão Azul (Continuidades Simbólicas) Rouge Bleu Vert” (figura 236) começa por fazer referência ao tema de partida, o elogio da identidade, apenas pela referência a “Oceano”, tema que o pintor prossegue incessantemente ao longo da sua carreira, como a nossa investigação tem vindo a provar. Depois, duas cores, vermelhão e azul, uma, quente e outra fria, também de conotação simbólica, como aliás os parêntesis reforçam: vermelho de sangue, azul de interior. Novamente a evocação das cores “Rouge Bleu” e o acréscimo da cor “Vert” que, por estarem escritas em francês e resultarem de “continuidades simbólicas”, podemos interpretar como a paleta readaptada de Paris. Readaptada no sentido de uma maior luminosidade e de uma maior vibração interior e poder espiritual. Estas três cores, pela ordem como aparecem, representam a “*vitalidade de concentração para dentro*” que possuíam os objetos, segundo defendia Amadeo na entrevista ao jornal *O Dia* e que tivemos oportunidade de expor anteriormente.



Figura 236. Amadeo de Souza-Cardoso. *Oceano Vermelho Azul (Continuidades Simbólicas) Rouge Blau Vert* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 25,3 cm x 19,1 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.



Figura 237. Amadeo de Souza-Cardoso. *Tête* (c. 1915). Aguarela sobre papel, 22,7 cm x 16,5 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

Ao contrário das fisionomias analisadas no início da Parte II, não há nada de caricato nestas cabeças. São expressões aflitivas e angustiantes, que sangram, que choram, que suplicam. A grande ressonância causada por cores que são formas e formas que são cores e que pela sua pureza contrastam furiosamente aumenta a agonia que sentimos ao olhá-las. Contextualizadas pela guerra estas máscaras representam os “rostos de ninguém” que clamam uma paz perdida, as vidas suspensas, adiadas, desfeitas, a estrangulação pela impotência. São estados de alma que tingem o observador no seu íntimo, despertando-o para a violência de uma realidade de que todos são vítimas, até o próprio artista.

4.3.3 A temática religiosa

Como referimos anteriormente na nota biográfica sobre Amadeo, no último ano de vida, o pintor sofre de problemas de pele que lhe afetam o rosto e as mãos, impedindo-o de pintar a óleo. Esse facto influenciou a sua produção artística, havendo poucos trabalhos conhecidos desse ano.

Relativamente às aguarelas, chegaram até nós apenas duas, datadas de 1918, sem título, em que predomina a temática religiosa e mística. A mãe de Amadeo pediu-lhe para pintar uma imagem religiosa. O artista concebe o díptico Santa Margarida e São Francisco, para lhe oferecer no aniversário natalício. O que não acontecerá, devido à sua repentina morte⁴⁶⁸.

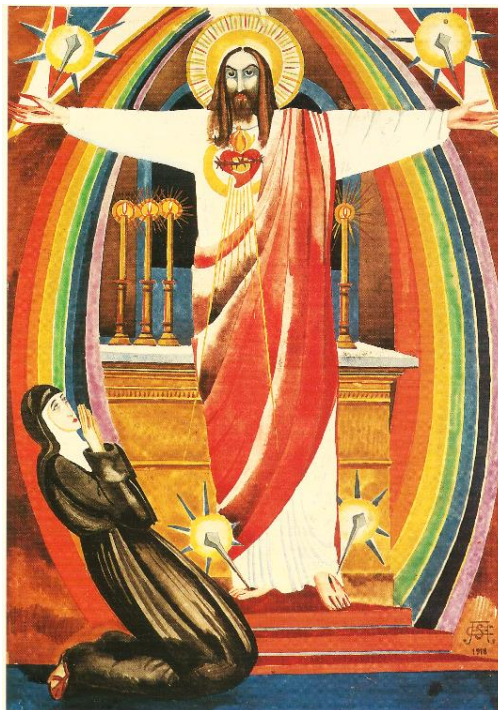


Figura 238. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* [Sagrado Coração de Jesus] (1918). Aguarela sobre papel, 35,5 cm x 25 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

⁴⁶⁸ DAMÁSIO, Luís. *A galeria de Amadeo. Vida pintada. Subsídios biográficos*. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2016, p. 374.

Em *Título desconhecido* [Sagrado Coração de Jesus] (figura 238), Amadeo regressa ao figurativo e abandona a abstração. Nela surge em grande destaque Jesus Cristo, com as suas vestes vermelhas e o seu coração resplandecente, ferido de espinhos, ao centro do peito. De braços abertos como se ainda estivesse na cruz, Jesus encara diretamente o observador, mas o seu rosto é frio, semelhante a um ícone.

No canto inferior esquerdo e aos pés de Jesus, está uma figura feminina, que enverga um hábito de freira, ajoelhada e inclinada para trás a contemplá-lo, como vivenciando uma experiência mística. Consideramos tratar-se de Santa Margarida Alacoque, que, no século XVII, contemplou Cristo e o seu doloroso Sagrado Coração.

Relativamente à composição da aguarela observa-se a construção em formato piramidal, que parte da base azul, percorre o arco-íris e culmina na auréola dourada de Cristo. Santa Margarida Maria de Alacoque encontra-se em primeiro plano e todo o seu corpo acompanha as linhas arredondadas que compõem o arco-íris no flanco esquerdo. Ligado ao primeiro através de três pequenos degraus, o segundo plano é constituído pela figura de Jesus que adquire um formato de cruz. São as duas estruturas metálicas que perfuram os pés e as mãos de Cristo, fazendo-o sangrar, as responsáveis pela sua ligação ao terceiro plano, constituído pelo altar. Ao fundo, uma porta azul com um imenso buraco negro serve como ponto de fuga da representação.

Com o arco-íris que envolve Cristo, Amadeo tenta iludir a nossa perspetiva. As cores vivas e ressonantes que o compõem são colocadas lado a lado, numa sequência que nos lembra o círculo cromático. Do lado esquerdo e da periferia para o centro, verificamos a passagem progressiva dos tons quentes (vermelho, cor-de-laranja, amarelo) aos tons frios (verde, azul, azul-escuro, violeta); no flanco contrário esta ordem é invertida, com a passagem gradual das cores frias para as cores quentes. Esta opção cromática pode ser explicada à luz da dimensão simbólica da composição. A cabeça da santa encontra-se sobre as cores quentes e o seu corpo, encarado como a sua exterioridade ou mera aparência, sobre os tons frios. Pelo contrário, as linhas coloridas da direita ressoam diretamente a partir da figura de Jesus, como um prolongamento, um eco da sua luz e misericórdia, por esse motivo partem dos tons quentes em direção aos frios.

Esta sucessão de cores justapostas é retomada na aguarela conhecida por “A Estigmatização de São Francisco de Assis” (figura 239), sob a forma de raios divinos pontiagudos que trespassam o santo nas mãos, nos pés e no coração, causando-lhe chagas à semelhança de Jesus Cristo crucificado, ao mesmo tempo que o puxam na direção do Criador.



Figura 239. Amadeo de Souza-Cardoso. *Título desconhecido* [Estigmatização de São Francisco de Assis] (1918). Aguarela sobre papel, 35,5 cm x 25 cm. Coleção CAM-FCG, Lisboa.

São Francisco surge representado com alguns dos elementos icónicos que o caracterizam. Além dos estigmas, possui o hábito simples da sua Ordem, símbolo do desapego à vida material. O cinto de corda com três nós representa os votos de pobreza, castidade e obediência. O cabelo rapado em coroa é a marca da coroa de espinhos de Jesus e da entrada na vida monástica. O pássaro junto ao coração simboliza o amor pela Criação.

Ao fundo sobrepõem-se planos coloridos com mosteiros, igrejas, torres e grandes círculos amarelos radiantes como sóis, vistos de diferentes pontos de vista e enquadrados

pelo azul-escuro das suas obras finais, que torna a composição ainda mais profunda. Salientamos ainda um ícone das pinturas “Vanitas”, a caveira, representada modernamente com um símbolo de produtos industriais. Este elemento está colocado no prolongamento das gotas de sangue da mão direita do santo, significando a morte. Este símbolo é muitas vezes esquematizado nos desenhos de estudo dos primeiros anos de carreira de Amadeo. Todavia, nesta composição ele metaforiza a visão mística de São Francisco e a receção dos estigmas.

Amadeo esboça nestas duas aguarelas a temática da religião cruzando três domínios que lhe são caros: a hagiografia; o colorido puro e vibrante; e a construção onírica do espaço e do tempo. Nelas o artista parece ainda desenvolver os seus conceitos de “alma oculta” e “imagem irradiante” pelos quais cria a abstração na sua obra, na medida em que expressa um sentimento íntimo de ligação ao Criador, através de uma forte imagem colorida. É interessante reparar que forma figurativa, reinventada sob o ponto de vista do onírico, será também um dos pilares em que assentará o surrealismo, poucos anos após a morte de Amadeo. O que nos mostra, por um lado, a continuidade, solidez e coerência do seu projeto artístico, por outro, o sentido estético moderno e original de Amadeo, que atingirá isolada e precocemente conceitos que muitos outros vanguardistas também atingirão com as suas pesquisas.

4.4 Conclusão

A viver em Portugal a partir de 1914, a arte de Amadeo é invadida pela cor e luminosidade que caracteriza o país, a tal ponto que até os seus estudos passam a ser concretizados a aguarela.

Quando a música, com todo o seu potencial abstrato, entra na sua estética, Amadeo vai criar uma linguagem muito própria. Contextualmente são os cubistas aqueles que, no modernismo, vão atribuir valor plástico aos instrumentos musicais. No entanto, é a parte material que lhes interessa desconstruir, não procurando neles qualquer significado

metafísico ou alusivo como Amadeo procura. As formas arredondadas, decoradas e harmoniosas, que se misturam e entrelaçam em cores fortes, dando “vida” a estes instrumentos (expressão que utilizará como título de algumas telas), encerram em si uma profusão de sons que procuram ascender ao nosso interior através da memória dessas mesmas sonoridades. Nessa medida, a música tem para Amadeo uma representatividade mental algo próxima das conceções teóricas e artísticas de Kandinsky, como tivemos oportunidade de referir no terceiro capítulo, da primeira Parte. O artista russo identifica as formas e as cores como mecanismos sonoros exteriores, com ressonância e vibração interiores, às quais a alma humana responde.

É esse sentido abstrato que Amadeo também vai procurar expressar nas suas aguarelas. Deste modo, começa por exaltar o poder gráfico, plástico e icónico dos instrumentos musicais progredindo em direção à redução das formas e ao emprego de cores vibrantes, que amplificarão o significado da mensagem. O tema “música” alarga-se, depois, às quadras, poemas, mitos e lendas populares, passando a ser a palavra o canal de representação abstrato da música e do ritmo.

Desenvolvidas a par das aguarelas sobre a cultura popular portuguesa, a série de máscaras de Amadeo expressa bem o seu conceito de abstração. De forma mais violenta, talvez por terem sido produzidas em plena Guerra Mundial, estes rostos, que não representam ninguém em concreto, mostram-nos estados de alma profundos e interiores, despertando-nos para um rol de sensações e impressões, que somos forçados a interpretar pessoalmente.

Já a temática religiosa, presente nas duas aguarelas de 1918, é trabalhada através de formas mais simbólicas e de um cromatismo ainda mais forte e vibrante que as aguarelas anteriores. Nelas Amadeo representa estados de êxtase e fervor religioso que, por escaparem à racionalidade, nos introduzem num mundo espiritual, simultaneamente íntimo e onírico, como se estivéssemos num sonho.

Assim, podemos concluir que as aguarelas de Amadeo seguem, tal como o desenho, uma tendência para a expressão de sentimentos interiores, uma abstração da forma real, convertida em imagem onírica e irradiante, onde cabem várias fontes de

inspiração e linguagens simbólicas, que giram sempre em torno do elogio da sua identidade cultural e religiosa. É nesta conceção artística que reside a modernidade da obra de Amadeo.

PARTE III

Projeto de valorização e divulgação cultural da obra de Amadeo de Souza-Cardoso

A Terceira Parte da dissertação visa criar uma proposta de valorização e divulgação cultural da obra de Amadeo de Souza-Cardoso, relacionando a investigação sobre o artista apresentada nesta tese com o nosso percurso académico, desenvolvido em torno do estudo, da gestão e da promoção do património português. Com o objetivo de proporcionar um conhecimento dinâmico mas, ao mesmo tempo, acessível da obra gráfica e pictórica do artista, inserida no contexto da modernidade europeia, optou-se pela criação de um *website*. Este recurso *on-line* destina-se principalmente a públicos jovens e a alunos dos ensinos básicos e secundários e poderá ser usado como complemento curricular ou funcionar em colaboração com outras instituições culturais portuguesas divulgadoras do trabalho deste artista, no sentido de contribuir para um maior reconhecimento do valor da obra, tanto a nível nacional, como internacional. Nas páginas seguintes mostra-se o aspeto gráfico do *website*, a sua estruturação e os seus principais conteúdos.

Intitulado *Amadeo de Sousa Cardoso: Conceções estéticas e plásticas*, o *website* que criámos para divulgar a obra do pintor modernista Amadeo de Souza-Cardoso, desenvolve-se ao longo de cinco principais páginas: **Home**, **Vida**, **Pesquisas teóricas**, **Obras destacadas**, **Mais**. Cada uma destas subpáginas pode ser encontrada na barra de menus superior.

1. Home



Figura 240. Pormenor da página “Home” do *website Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas*.

A página inicial (figura 240) apresenta o nome do artista e uma citação⁴⁶⁹ do próprio, em que procura definir o que é para si a arte. Este texto é enquadrado por uma imagem de fundo que corresponde a uma das obras recentemente autenticadas por Cristina Montagner⁴⁷⁰.

⁴⁶⁹ Citação retirada de uma carta enviada ao tio Francisco Cardoso, datada de 5 Agosto de 1913. PAM-PLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores, 1983. *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁷⁰ MONTAGNER, Cristina. *The brushstroke and materials of Amadeo de Souza-Cardoso in an authentication tool*. Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

Nesta página ainda, encontramos a justificação da criação do *website*, dos seus objetivos, do seu público-alvo, da sua organização estrutural e do âmbito de aplicação das atividades sugeridas, tal como pode ser observado na figura 241.

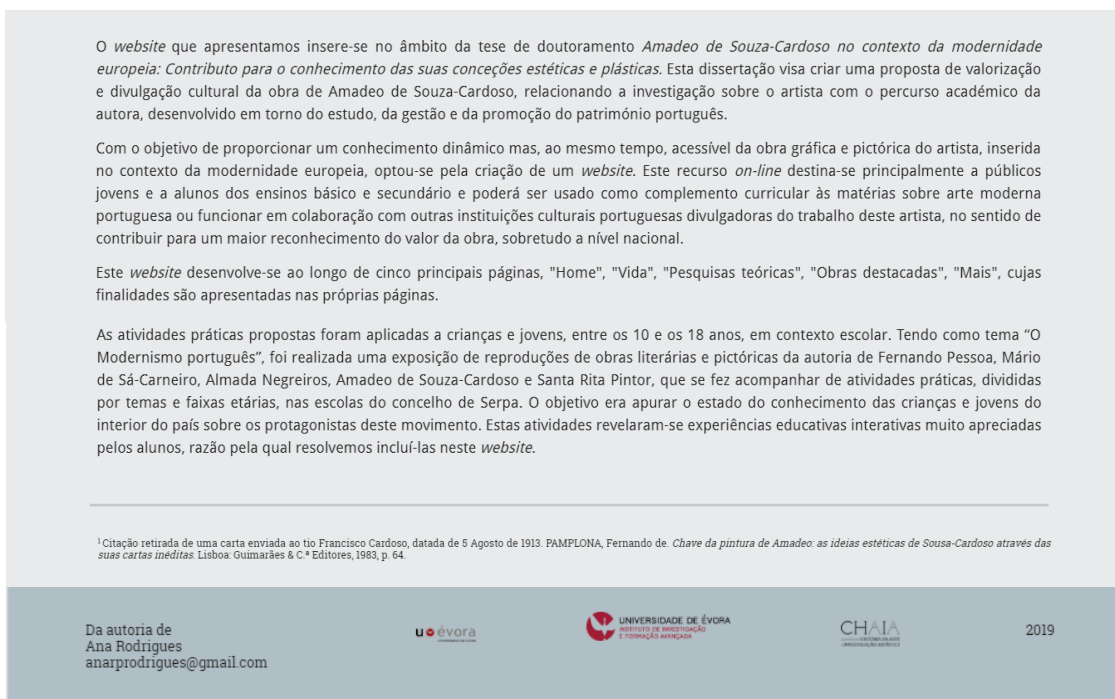


Figura 241. Justificação da criação do *website*. Pormenor da página "Home" do *website Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas*.

2. Vida

Em "Vida" pode ser visualizada a biografia de Amadeo (figura 242), contada na primeira pessoa, através de quadros e desenhos⁴⁷¹ do artista. Esta animação, de cerca de cinco minutos, é acompanhada pela música do compositor moderno Ígor Stravinsky, contemporâneo de Amadeo em Paris.

⁴⁷¹ Todas as imagens usadas encontra-se legendadas no próprio vídeo.

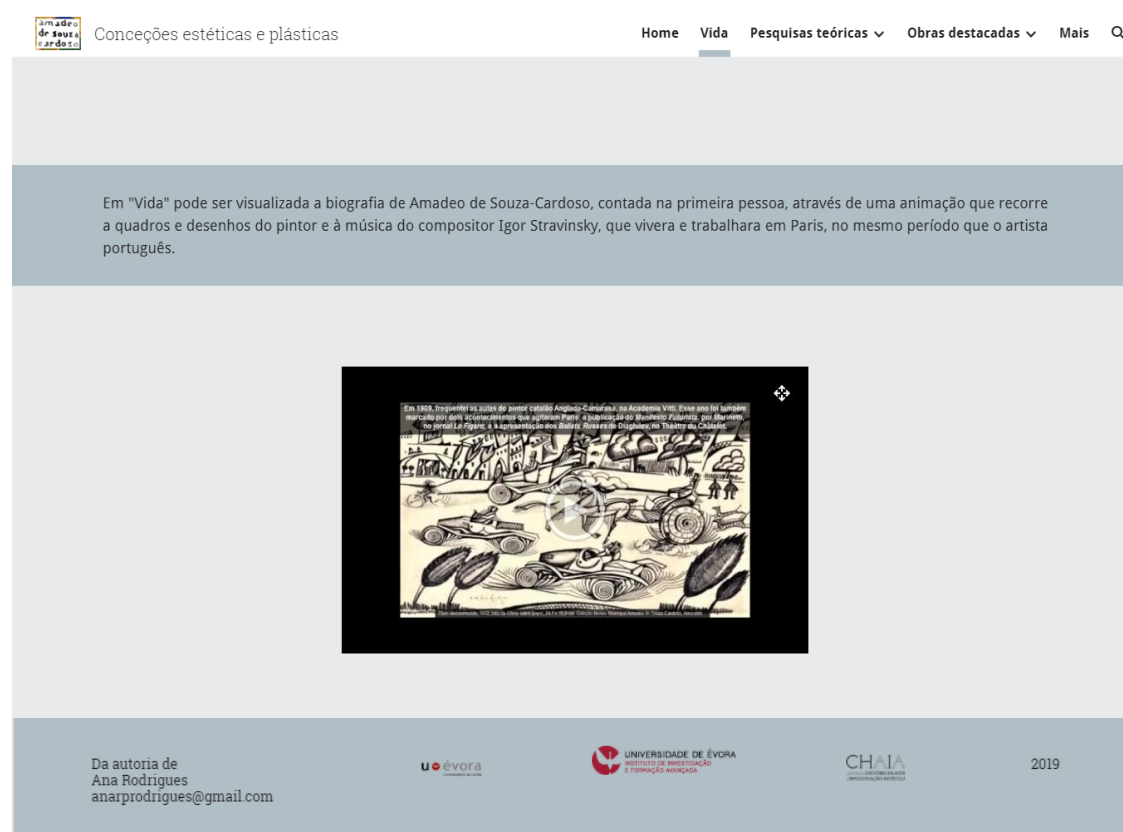


Figura 242. Biografia de Amadeo em vídeo. Pormenor da página “Vida” do website *Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas*.

3. Pesquisas teóricas

A página “Pesquisas teóricas” (figura 243) está intimamente ligada às nossas pesquisas sobre o modo como Amadeo compreende e assimila a arte moderna, consciente de um profundo conhecimento da história de arte. As leituras realizadas e os estímulos visuais recolhidos em exposições, viagens, *ateliers* livres, ou junto de determinadas personalidades do panorama artístico parisiense estão entre os conteúdos abordados. Eles apontam-nos para a forma como Amadeo estruturou o seu pensamento artístico e, consequentemente, a sua obra plástica. Esta página subdivide-se em duas partes correspondentes aos focos das pesquisas de Amadeo: “Arte Antiga” e “Arte Moderna”.



Figura 243. Pormenor da página “Pesquisas teóricas” do website Amadeo de Souza-Cardoso: *Conceções estéticas e plásticas*.

No final desta página e das subpáginas intituladas “Arte Antiga” e “Arte Moderna”, encontram-se todas as referências bibliográficas sitadas no texto, bem como pequenas notas bibliográficas sobre as várias personalidades referidas (figura 244).

Amadeo de Souza-Cardoso no contexto da modernidade europeia:
Contributo para o conhecimento das suas conceções estéticas e plásticas

² BRANCO, Camilo Castelo. *Luiz de Camões: Notas Biográficas*. Porto: Ernesto Chardron, 1880.
BRANCO, Camilo Castelo. *Livro Negro de Padre Diniz*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1906.
BRANCO, Camilo Castelo. *O Santo da Montanha*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1907.

³ QUEIRÓS, Eça de. *Cartas de Inglaterra*. Porto: Chardron, 1905.

⁴ JUNQUEIRO, Guerra. *Finis Patrea*. Porto: Empresa litteraria e Typographica, 1890.
JUNQUEIRO, Guerra. *A musa em férias: idílios e sátiras*. Lisboa: António Maria Pereira, 1893.
JUNQUEIRO, Guerra. *Oração à luz*. Porto: Chardron, 1904.

⁵ MESQUITA, Marcelino. *Os Castros: comédia em 4 actos*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1893.
MESQUITA, Marcelino. *Leonor Telles: drama histórico em 5 actos*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1893.
MESQUITA, Marcelino. *Na Azenha*. Lisboa: António Maria Pereira, 1896.
MESQUITA, Marcelino. *O Velho thema: drama em 5 actos*. Lisboa: António Maria Pereira, 1896.
MESQUITA, Marcelino. *Dôr Suprema: tragédia burguesa: peça em 3 actos*. Lisboa: António Maria Pereira, 1897.
MESQUITA, Marcelino. *O Regente: tragédia em 12 quadros*. Lisboa: António Maria Pereira, 1902.

⁶ HERCULANO, Alexandre. *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1896.
HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1899.

⁷ LARANJEIRA, Manuel. *Interpretação psicológica do misticismo. A doença da santidade*. Universidade do Porto. Tese de Doutoramento, 1907.
LARANJEIRA, Manuel. *Commigo: versos d'um solitário*. Coimbra: F. França & Armenio Amado, 1911.

⁸ CERVANTES, Miguel. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Paris: Garnier, 1906.

⁹ De Flaubert, Amadeo possuiu *Cartas*, exemplar que, embora não esteja na biblioteca pessoal do artista, é referido em carta enviada à irmã Helena, datada de Março de 1907 (Espólio da Família Sousa Cardoso); e *Trois Contes*, onde se encontra o conto "La Légende de Saint Julien L'Hospitalier", que Amadeo copia caligraficamente e ilustra em 1912, exemplar que também não consta dos livros doados pela viúva do artista à Fundação Calouste Gulbenkian.

¹⁰ Não consta nenhuma obra deste autor na biblioteca pessoal de Amadeo. No entanto, Amadeo terá lido inúmeras vezes poemas deste autor, como consta na correspondência trocada com Sonia Delaunay. FERREIRA, Paulo. *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Sonia Delaunay*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1981.

¹¹ CENDRARS, Blaise. *Séquences*. Paris: Hommes Nouveau, 1913.

Da autoria de
Ana Rodrigues
anarprodigues@gmail.com

UÉVORA
UNIVERSIDADE DE ÉVORA
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO AVANÇADA

CHATA
CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE

2019

Figura 244. Referências bibliográficas. Pormenor da página “Pesquisas teóricas” do website Amadeo de Souza-Cardoso: *Conceções estéticas e plásticas*.

Em “Arte Antiga” (figura 245) cabem os estudos e observações realizados em torno da arte primitiva flamenga, italiana, asiática e africana, largamente abordados no Capítulo 3 da Primeira Parte da nossa tese.



Figura 245. Pormenor da subpágina “Arte Antiga” do website Amadeo de Souza-Cardoso: *Conceções estéticas e plásticas*.

Já em “Arte Moderna” (figura 246) podemos encontrar uma reflexão sobre os indícios documentais que apoiam a abstração de Amadeo. Descobrimos a essencialidade da cor e da forma, a sua fragmentação e decomposição, o pintor vai exprimir o seu mundo interior, aliando arte e alma. Este é um dos grandes princípios estéticos que orientam as pesquisas de Amadeo e que apresentamos nesta parte do nosso *website*.



Figura 246. Pormenor da subpágina “Arte Moderna” do *website Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas*.

4. Obras destacadas

Na página intitulada “Obras destacadas” (figura 247) podemos encontrar uma seleção de doze obras de Amadeo, feita de modo a incluir pelo menos um trabalho representativo das principais fases de Amadeo, com o objetivo de proporcionar um conhecimento geral de uma obra tão vasta e heterogénea. Assim, incluímos duas caricaturas, uma social e uma pessoal, representativas da primeira linguagem artística do pintor; um desenho de estudo a grafite, que retrata as primeiras experimentações de movimento; um desenho estilizado, inserido no álbum *XX Dessins*, e outro do manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*; duas aguarelas que retratam a interpretação que Amadeo faz da cultura popular do seu país; cinco pinturas a óleo: uma *pochade* (esboço utilizado em pintura, que permite captar as cores e atmosfera de uma cena, de forma rápida); uma pintura geométrica; uma pintura "cubista", em que são

evidenciadas as pesquisas do artista em torno do vitral medieval; uma máscara de cariz expressionista; uma pintura mais abstrata, que retrata a sua fase final.

À exceção das pinturas, todas as outras obras foram analisadas na segunda parte desta tese.

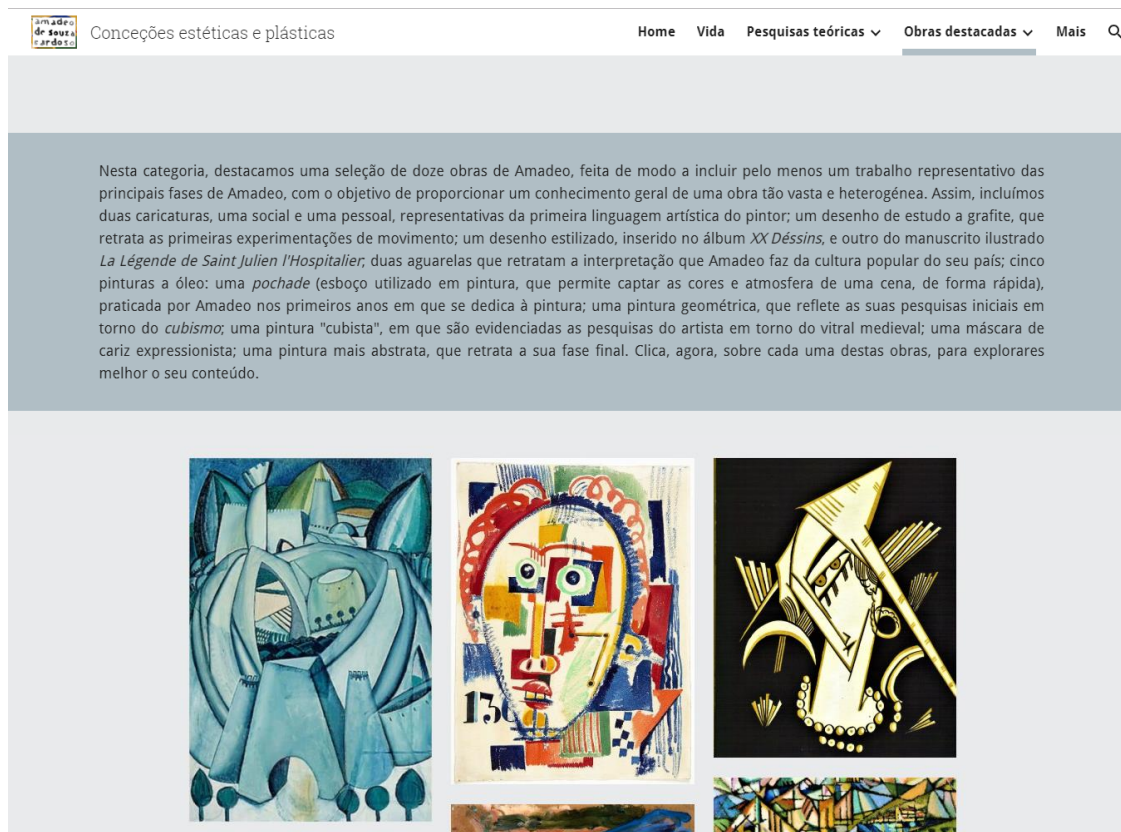


Figura 247. Pormenor da página “Obras destacadas” do website Amadeo de Souza-Cardoso: *Conceções estéticas e plásticas*.

Cada uma das obras é analisada pormenorizadamente numa subpágina, a que o usuário terá acesso clicando sobre a imagem ou sobre o título da obra que se encontra na barra de menus (figura 248). Os títulos colocados entre parêntesis retos correspondem a obras não intituladas por Amadeo, que assim foram definidas posteriormente à morte do pintor.

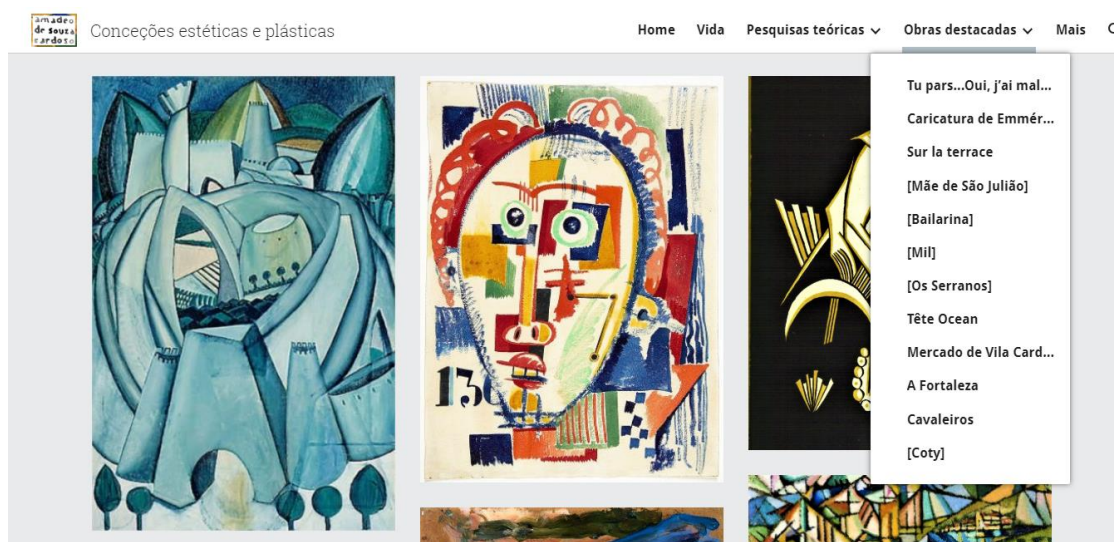


Figura 248. Títulos de obras na barra de menus. Pormenor da página “Obras destacadas” do website *Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas*.

Para melhor compreendermos o modo como cada uma destas subpáginas foi concebida, e tendo presente que todas seguem a mesma estrutura de análise, tomemos como exemplo o quadro “A Fortaleza”.

Depois de aberta a subpágina referente ao quadro ou desenho selecionado, encontraremos uma ficha técnica sobre o mesmo (figura 249), que inclui, além da figura, informações sobre o autor, o título, o museu ou coleção em que se encontra, a datação, a técnica utilizada, o suporte, as dimensões e o tema.



Figura 249. Pormenor da subpágina “A Fortaleza” do website *Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas*.

Segue-se, na mesma página, um proposta de análise relativa à iconografia, composição e características plásticas da obra (figura 250).

Proposta de análise

Iconografia

A figura apresenta-se como uma imponente fortaleza. Remontando à medievallidade, a função primordial deste tipo de estrutura reside na proteção de um povo e seus bens contra todas as ameaças externas. Por esse motivo, eram, frequentemente, construídas em locais elevados e ermos. Entre muros, desenvolvia-se toda uma vida interior, unificada não só espacialmente, como também por costumes ancestrais e por uma relação de proximidade muito estreita. Nesse sentido, o castelo simboliza o refúgio interior do Homem. Numa acção mais espiritual, pode ser comparada ao recanto em que a alma se abriga para entrar em contacto com a divindade. A descodificação desta iconografia permite alargar o âmbito da mensagem, uma vez que já não vemos o quadro apenas como a representação de um castelo geometrizado e de tons harmoniosos, mas sim como um elemento de dupla valência: além de proteger o Homem dos perigos, ele é agora um reino mental e reminescente, cujo senhor é o próprio pintor, aquele que tem o total domínio do espaço e das formas. Podemos associar a este quadro fontes de observação que nos remetem, de novo, para a Arte Antiga. A construção espacial diferenciada e assente na verticalidade de *Agonia no Jardim*, de Andrea Mantegna, ou a instabilidade proveniente da sobreposição de blocos geométricos díspares de *A Torre de Babel*, de Bruegel, são características muito explícitas no quadro de Amadeo, possuindo, igualmente, um cunho espiritual muito demarcado, à semelhança da arte gótica.

Composição

Ao nível da composição, é inegável uma certa aproximação ao cubismo que se apresentava nos salões, por esta altura. Sólidos geométricos, volumícos e colocados em desequilíbrio, interligam-se em formato piramidal. O espaço é distribuído segundo quatro planos, apresentados numa perspetiva aérea. O primeiro desses planos é delimitado pela muralha exterior, compreendendo as duas entradas de acesso ao castelo, a zona térrea onde se observam três grandes árvores de grandes dimensões e dois pares menores em cada uma das extremidades. Junto à porta da esquerda distinguem-se dois pequenos vultos humanos, que serão guardas do castelo. O segundo plano é constituído pelas estruturas que servem de caminho, seja em formato triangular ou elíptico, e, ainda, as duas pontes, as águas agitadas e os montes circulares que ladeiam a fortaleza à direita. O terceiro plano corresponde aos torreões consecutivos e à vegetação que os flanqueia à esquerda. Já o plano de fundo é constituído por um imenso céu carregado, que envolve a composição numa aura de sonho e irrealidade. A divisão da composição é feita por uma linha vertical central, que se intersecciona com três linhas diagonais, orientadas em sentido contrário, cuja função é delimitar cada um dos planos.

Características plásticas

É, principalmente, a cor, elemento harmonizador, que nos transporta para o domínio do onírico, da infância e do conto de fadas. A paleta cromática fixa-se nos tons de branco, amarelo, vermelho, puros ou misturados para obter várias gradações de laranja, e de verde matizado com branco, azul ou preto. As superfícies são preenchidas formando contrastes, sendo a aplicação da tinta feita segundo uma pincelada curta e visível, que concede textura à representação. As sombras são elaboradas através da sobreposição da mesma tonalidade em nuances de claro/escuro. Característica que permite, também, interligar os vários blocos pictóricos coerentemente. Deste jogo entre formas instáveis e contrastantes entre tons da mesma gama cromática nasce a ilusão de movimento da composição. Como um castelo de cartas prestes a ruir, toda a fortaleza se agita aos nossos olhos.

Atividade sugerida

Obras destacadas - A Fortaleza

Figura 250. Iconografia, Composição, Características plásticas, Atividade proposta. Pormenor da subpágina “A Fortaleza” do website *Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas*.

No final das subpáginas dedicadas a cada uma das obras de Amadeo destacadas, surge o título “Atividade sugerida”. Trata-se de uma ligação que abre uma outra subpágina, vocacionada para proporcionar uma experiência dinâmica ao utilizador, relacionada com a obra (figura 151). Cada atividade proposta possui objetivos próprios e diferenciados.

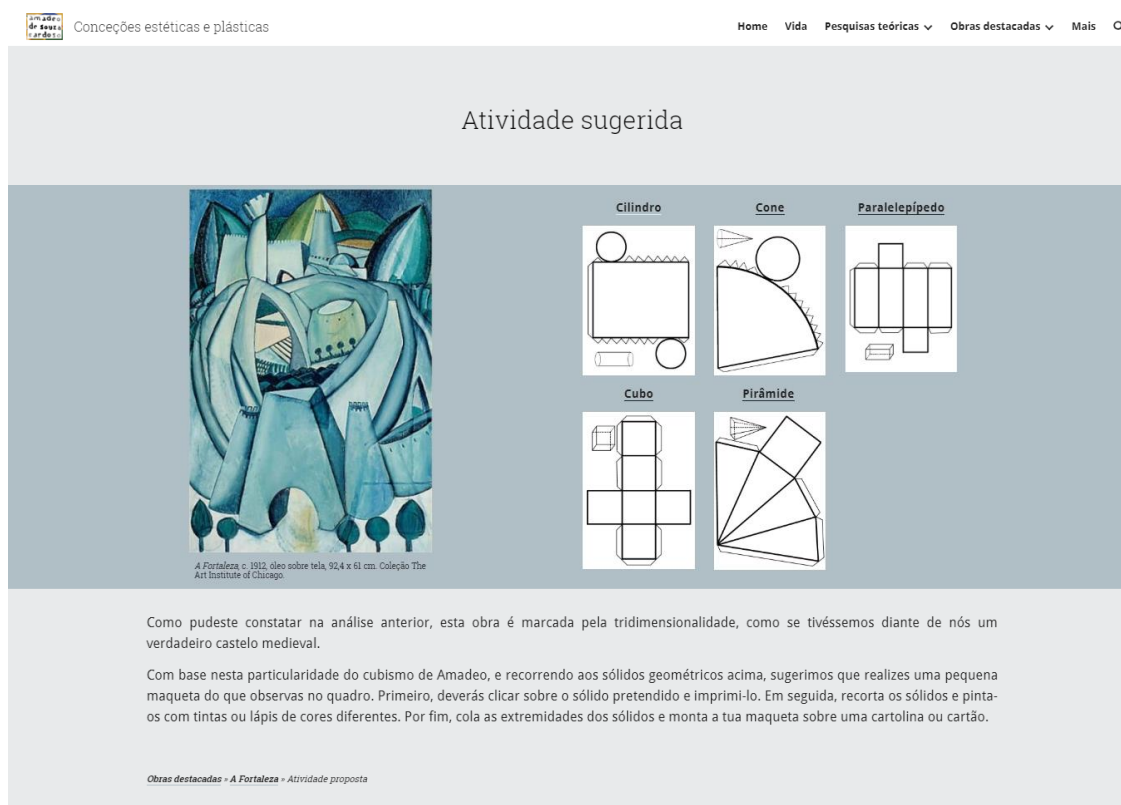


Figura 251. Pormenor da subpágina “Atividade sugerida” para a pintura “A Fortaleza” do website *Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas*.

Entre as várias atividades propostas temos a comparação entre obras de Amadeo e outras importantes da História da Arte em que o pintor se parece inspirar; propostas de realização de uma caricatura, de um desenho, de uma tela, de uma *pochade* em cartão, de uma escultura em argila e de uma maqueta; ou, ainda, a sugestão de colorir uma obra de Amadeo, escrever e ilustrar uma história e criar um poema visual.

Estas atividades, que poderão ser facilmente executadas por crianças e jovens entre os 10 e os 18 anos de idade, com supervisão de professores e/ou educadores, possuem um caráter educativo, conciliando, ensino, meios digitais e meios manuais, de forma a criar um ambiente lúdico e atrativo na aprendizagem de conteúdos transversais a várias disciplinas, tais como Artes, História, Língua Portuguesa, Matemática, Tecnologias da Informação, etc., tendo como foco o pintor Amadeo de Souza-Cardoso e a sua importância no modernismo internacional.

Advertimos para o facto de, nas atividades propostas para a tela “A Fortaleza” (aqui mostrada) e “Cavaleiros”, ser necessário imprimir as imagens dos sólidos geométricos e de “Der Athlet” sem cor (figura 252). Por esse motivo, todos os materiais anunciados podem ser ampliados, ao clicar sobre eles.

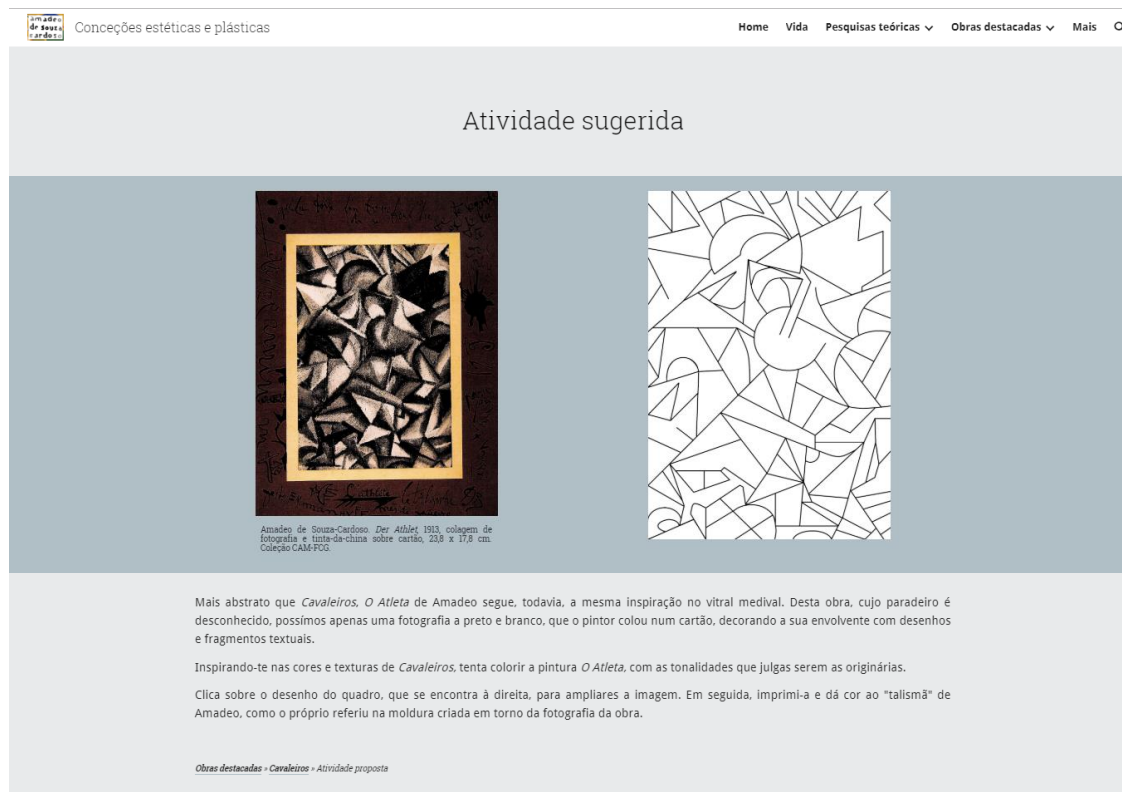


Figura 252. Pormenor da subpágina “Atividade sugerida” para a pintura “Cavaleiros” do website Amadeo de Souza-Cardoso: *Conceções estéticas e plásticas*.

5. Mais

A página “Mais” (figura 253) apresentam-se diversas ligações a sítios na *Internet* igualmente divulgadores de conteúdos relevantes e fidedignos sobre a vida e da obra de Amadeo de Souza-Cardoso, que os alunos, educadores e professores poderão usar como complemento às informações apresentadas neste *website*. Entre esses sítios destacam-se os locais onde podemos encontrar a obra do artista, tais como o Centro de

Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, o Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, em Amarante, o Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa, a Fundação Ilídio Pinho, no Porto, o Centro Pompidou, em Paris, o *Art Institute of Chicago*, nos Estados Unidos; documentários e pequenos vídeos realizados pela RTP e pela *Réunion des Musées Nationaux* por altura da exposição da obra de Amadeo no *Grand Palais* de Paris, em 2016, que nos contam mais sobre os vários acontecimentos da vida do pintor; e, ainda, uma página com mais atividades práticas, de cariz digital, dedicada aos mais jovens, desenvolvida também pela *Réunion des Musées Nationaux*.



Figura 253. Pormenor da página “Mais” do website *Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas*.

Por fim, chamamos a atenção para o facto de todas subpáginas possuírem, no canto inferior direito, uma ligação que permite retroceder para a página principal de que partiram; e dos conteúdos do *website* poderem ser pesquisados e acedidos mais rapidamente, recorrendo ao símbolo 🔍 (lupa), colocado na extremidade do canto superior esquerdo da barra de menus.

Conclusão

O meu percurso académico está intimamente ligado à promoção do património artístico através da educação. Primeiro, com a realização de estágio curricular de licenciatura no Serviço de Animação e Pedagogia do Museu da Cidade de Lisboa; mais tarde, com o desenvolvimento de um projeto autónomo, intitulado *O Serviço Educativo Municipal da Autarquia de Serpa como meio de Salvaguarda, Dinamização e Valorização do Património Local*. Este projeto acabou por ser o tema de dissertação de mestrado. Nele, propunha a criação de um Serviço Educativo Municipal, a atuar em rede nos vários equipamentos concelhios de Serpa, dirigido a alunos do concelho, com vista à dinamização e valorização do património da cidade.

Assim, resolvi abordar o tema “modernismo português” nas escolas do meu concelho de residência, para apurar o estado do conhecimento das crianças e jovens do interior do país sobre os protagonistas deste movimento. Para isso, realizei em conjunto com a minha orientadora, e com o apoio da Câmara Municipal de Serpa, uma exposição de reproduções de obras literárias e pictóricas das autorias de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso e Santa Rita Pintor, que se fez acompanhar de atividades práticas, divididas por temas e faixas etárias. Estas atividades envolviam uma parte introdutória teórica, seguida de um trabalho manual ou digital.

Os resultados obtidos com esta experiência foram muito enriquecedores para o direcionamento dos trabalhos na minha tese. Se, por um lado, as principais obras de

Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros eram relativamente bem conhecidas, sobretudo pelos alunos mais velhos, que estudavam estes modernistas nas disciplinas de História e de Português, o mesmo não acontecia com os dois pintores que haviam viajado para Paris. O que poderá ser explicado pela menor acessibilidade do público do interior do país a museus e a instituições que visam a exposição e divulgação de obras artísticas.

Assim, tratando-se de uma investigação em História da Arte, considerou-se que esta dissertação sobre Amadeo deveria ajudar a promover o artista e o modernismo, tendo como especial enfoque as necessidades destes públicos. A escolha de um *website*, recurso gratuito e com capacidade de chegar a todos facilmente, afigurou-se a melhor opção a seguir.

Formulado de forma simples e apoiado na investigação levada a cabo nesta dissertação, este recurso promove uma viagem pela vida, pela obra e pela estética inovadora de Amadeo, de modo dinâmico e apelativo, permitindo colmatar algumas falhas no que se refere ao conhecimento da importância deste artista e da sua obra, no contexto do modernismo português e europeu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A existência de alguns hiatos no que diz respeito ao estudo da vida e da obra de Amadeo de Souza-Cardoso permitiu-nos centrar a nossa investigação no objetivo de contribuir para um melhor conhecimento de aspetos menos conhecidos da sua polifacetada obra, bem como para a divulgação do artista, enquanto um dos grandes protagonistas do modernismo europeu.

Em concreto, procurámos estudar o vasto espólio documental relacionado com o pintor, à luz das estéticas modernistas, e também os seus desenhos e aguarelas, menos investigados comparativamente com as telas a óleo e cera, a fim de comprovarmos a hipótese da existência de uma estética original e fundamentada.

Relativamente ao espólio documental, a bibliografia deixada pela sua viúva à Fundação Calouste Gulbenkian e referida pelo artista na sua correspondência, bem como fotografias e reflexões sobre arte, escritas em papéis soltos ou reunidos em cartas e entrevistas, facultou-nos a entrada nesse grande domínio das estéticas quer antigas, quer modernas. Admirador das formas primitivas da arte, entendidas como manifestações de forte carácter simbólico, intimista e espiritual, mas ciente das estruturas de mudança que se operavam por toda a Europa e que o seu país tinha dificuldade em compreender, Amadeo vai elaborar uma pesquisa teórica muito variada do passado e do presente que lhe fornece as ferramentas necessárias para cruzar tempos e ritmos na sua obra, numa simultaneidade que só o verdadeiro artista moderno conseguiria conceber.

A caricatura, primeira linguagem explorada pelo artista, evidencia a construção de um dos principais pilares estético sobre o qual assentará a sua arte: a forma como manifestação exterior de um conteúdo interior. O cómico é associado tanto por Bergson como por Freud a um meio de conhecimento do carácter do indivíduo representado, na medida em que são as suas características psicológicas que modelam a percepção que o artista tem do físico da pessoa. Conceitos que Amadeo rapidamente compreende e materializa, revelando grande consonância com o pensamento da época, no que confere

a esta matéria e que o demarcam dos seus companheiros de Paris, muito arreigados à caricatura portuguesa, mais crítica em termos sociais e políticos.

O mesmo princípio estético é facilmente relacionável com os trabalhos gráficos seguintes, *XX Dessins* e *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*. Recriando o imaginário medieval e exótico proveniente da herança histórica, cultural e religiosa que recebe, Amadeo desenvolve um código visual estilizado e inovador. Nele encontramos elementos formais, pictóricos e iconográficos da arte primitiva, recriados segundo uma sensibilidade moderna, muitas vezes onírica, que não deixa de privilegiar os sentimentos mais íntimos do artista. Tomando este caminho, a conceção estética inicial do artista abre-se a novo domínio: a simbologia da forma e da cor.

Esta característica que a obra e o espólio documental de Amadeo nos revelam, levam-nos para outro domínio: a abstração. Aqui, o estudo das teorizações de Kandinsky mostrou-se primordial para compreendermos o modo como Amadeo desenvolve a sua abstração. Atribuindo valor qualitativo e simbólico às cores e às formas, à semelhança do artista russo, e explorando inclusive o potencial plástico da música enquanto representação abstrata, o pintor desenvolve um conceito de *imagem irradiante*, que compara ao “sol que ilumina e aquece” o seu interior, a sua “alma oculta”. Nessa medida, não importa se utiliza, ou não, uma linguagem ausente de referências figurativas. O que se torna relevante é a “ressonância interior” que a composição no seu todo provoca no artista e no observador.

Fiel a este princípio, Amadeo desenvolve nos últimos anos de vida a arte mais expressiva da sua carreira. As aguarelas que Amadeo cria neste período, analisadas nesta tese, refletem bem o modo como desenvolve a sua abstração. Recolhidos da cultura popular portuguesa, instrumentos de cordas, poemas e lendas são trabalhados de modo a vibrarem na mente humana pela conjugação de cores fortes, formas simples e significados que operam no abstrato: representam a música, a palavra, a história, mas são obras de arte.

Em particular as cenas de crime que o pintor representa, inspirado nos mitos populares, expressam grande violência. É a “violência nova” que Amadeo anuncia no

título da obra “Mulher decepada brisement de la grâce croiséede la violence nouvelle”. A violência de uma Guerra Mundial, que o aprisiona no seu próprio país. As máscaras de Amadeo expressam bem esta violência, novamente por meio da forma, da cor e da iconografia empregues. São estados de alma profundos e interiores, que o pintor recupera das suas caricaturas, agora sem qualquer intencionalidade cómica, tornando-os sombrios, angustiados e exasperados.

Nas duas aguarelas realizadas no ano da sua morte, Amadeo recorre à temática religiosa e representa as visões místicas de Santa Margarida Maria de Alacoque e de São Francisco de Assis. Atendendo ao carater iconográfico destas aguarelas, o pintor elabora uma composição das personagens e do espaço que nos transporta para uma dimensão onírica, reforçada por uma forte vibração cromática, desprovida de referências temporais ou espaciais, mas com uma simbologia ainda mais vinculada.

Neste domínio das pesquisas de Amadeo estamos novamente muito perto da perspectiva de Freud sobre a existência de um subconsciente onde permanecem acumulados conteúdos sensoriais, experiências ou memórias íntimas do indivíduo, e, concomitantemente, muito próximos do que viriam a ser as estéticas Dadaístas e Surrealistas, sem que o artista tivesse tido contacto com nenhuma destas correntes.

Assim, a estética moderna e pessoal que Amadeo desenvolve distingue-se dentro do panorama cultural da época por estar intimamente ligada às memórias e vivências do artista, à história e cultura do seu país, à religiosidade e ao poder de elevação espiritual através da criação da obra (como faziam os pintores primitivos) e por atribuir significado à cor e à forma, que se libertam de qualquer preocupação com a imitação do real, construindo uma arte que parte do mundo material (exterior, aparente) para o imaterial (interior, sentimentos) e, que por isso, é profunda e toca no amago.

São essas pesquisas isoladas, que originaram um projeto artístico organizado, coerente e fundamentado, que merecem ser valorizadas e divulgadas. A morte prematura de Amadeo, que fora dos pintores mais proactivos da altura, provocou um fosso na sua fruição e reconhecimento enquanto primitivo da arte moderna. Apesar da grande divulgação que Amadeo teve nas últimas décadas, é ainda possível divulgar melhor a sua

obra. Este objetivo levou-nos a desenvolver o *website* intitulado *Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas*, um meio de divulgação mais acessível e virado para as necessidades dos públicos atuais. Este meio deverá ser usado como complemento às várias formas de promover o conhecimento do artista e da sua obra, levadas a cabo por várias instituições nacionais. Uma vez que apresentamos no *website* criado apenas algumas telas, fica, igualmente, em aberto a possibilidade de estender esta análise a toda a obra plástica de Amadeo e integrá-la neste recurso *on-line*, para proporcionarmos um entendimento mais amplo dos principais valores estéticos que norteiam a sua obra. Sugere-se, também, a tradução do *website* em outras línguas, com o objetivo de aumentar o interesse e o conhecimento internacional na obra de Amadeo.

FONTES e ESTUDOS

1. Fontes documentais

1.1 Correspondência

Espólio Amadeo de Souza-Cardoso - Coleção da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

FERREIRA, Paulo. *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Sonia Delaunay*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1981.

LARANJEIRA, Manuel. *Cartas*. Lisboa: Portugália Editora, 1943.

PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1983.

PERLMAN, Bennard. *American Artists, Authors and Collectors: The Walter Pach Letters, 1906-1958*. Albany: State University of New York Press, 2002.

PESSOA, Fernando e Silva, Manuela Parreira da. *Correspondência: 1905-1922*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

SILVA, Orlando da. *Manuel Laranjeira, 1877 – 1912: vivências e imagens de uma época*, Santa Maria da Feira: Edição do Autor, 1992.

1.2 Fotografias

Espólio Amadeo de Souza-Cardoso - Coleção da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Espólio Paulo Ferreira – Coleção da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Espólio Amadeo de Souza-Cardoso – Coleção da família, in *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007.

1.3 Obras literárias publicadas por Amadeo de Souza-Cardoso em Arquivo na Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte

CARDOSO, Amadeo de Souza. *XX Dessins par Amadeo de Souza-Cardoso*, Paris: Société Générale d'Impression, 1912.

CARDOSO, Amadeo de Souza. *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier, dessins de Amadeo de Souza-Cardoso*, Paris, 1913.

CARDOSO, Amadeo de Souza. *Amadeo de Souza-Cardoso: 12 Reproductions*, Porto: Typ. Santos, 1916.

CARDOSO, Amadeo de Souza. *Exposição de Pintura (Abstracionismo): amadeo de souza cardoso*, Porto, 1916.

CARDOSO, Amadeo de Souza. *Exposição de Pintura: amadeo de souza cardoso*, Lisboa, 1916.

1.4 Obras literárias pertencentes a Amadeo de Souza-Cardoso em Arquivo na Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte

ALMEIDA, Jayme. *A questão feminista: esboços críticos*. Porto: Livraria Portuguesa, 1909.

ALVES, Manoel. *Versos d'um cavador*, collidos por Thomaz da Fonseca, 2.^a ed. Lisboa: Livraria Internacional Ernest Chardon, 1912.

AMICIS, Edmundo de. *Coração, Às mães de hoje e de amanhã*. São Paulo: Teixeira & Irmão, 1891.

ÁVILA, Santa Teresa de. *Obras Escogidas*. Barcelona: Toledano, 1900.

BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris: Félix Alcan, 1907.

BOTELHO, José Nicolau Rapozo. *Compêndio de História Universal*. Lisboa: António Maria Pereira, 1892.

BRANCO, Camilo Castelo. *Luiz de Camões: Notas Biográficas*. Porto: Ernesto Chardon, 1880.

BRANCO, Camilo Castelo. *Livro Negro de Padre Diniz*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1906.

BRANCO, Camilo Castelo. *O Santo da Montanha*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1907.

- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Paris: Guillard, Aillaud & C, 1865.
- CÂNDIDO, António. *Discursos e Conferências*. Lisboa, 1909.
- CENDRARS, Blaise. *Séquences*. Paris: Hommes Nouveau, 1913.
- CERVANTES, Miguel. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Paris: Garnier, 1906.
- CORNEILLE, Pierre. *Le Cid Horace, provue e d'un petit vocabulaire par Ernest Kurtz*. Berlin: Friedberg & Mode, 1895.
- DEUS, João de. *Campo de flores: poesias lyricas completas*. Edição popular coord. sob as vistas do autor por Theophilo Braga. Lisboa: Imprensa Nacional, 1897.
- Discursos e conferências por António Cândido*. Porto: Empreza litteraria e typographia Editora, s.d.
- DOUCET, Jérôme. *Pages d'amour*. Paris: J. Ducet, 1912.
- Engenhoso (O) Fidalgo Dom Quichote de la Mancha, composto por Miguel de Cervantes Saavedra*. Vol. I. Lisboa: Ferreira & Oliveira, Lda, Editores, s. d.
- FIGUEIREDO, Cândido. *Notícia Histórica dos Povos do Oriente*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1905.
- FIGUEIREDO, José de. *O pintor Nuno Gonçalves, 1450-1471*. Col. Arte portugueza primitiva, 1. Lisboa: Typ. Do Annuario Comercial, 1910.
- GARRET, Almeida. *Camões: poema em dez cantos*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1904.
- GARRET, Almeida. *Arco de Sant'Ana*. Empresa da História de Portugal, 1904.
- GOLBERG, Mécislas. *Lettres à Alexis: histoire sentimentale d'une pensée*. Col. Bibliothèque du Parthénon. Paris: La Plume, 1904.
- HERCULANO, Alexandre. *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1896.
- HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1899.
- HUYSMANS, J.-K. *A Caminho*. Póvoa do Varzim: Livraria Povoense, 1902.
- JUNQUEIRO, Guerra. *Finis Patrea*. Porto: Empreza litteraria e Typographica, 1890.
- JUNQUEIRO, Guerra. *A musa em férias: idílios e sátiras*. Lisboa: António Maria Pereira, 1893.
- JUNQUEIRO, Guerra. *Oração à luz*. Porto: Chardron, 1904.

LARANJEIRA, Manuel. *Interpretação psicológica do misticismo. A doença da santidade*. Universidade do Porto. Tese de Doutoramento, 1907.

LARANJEIRA, Manuel. *Commigo: versos d'um solitário*. Coimbra: F. França & Armenio Amado, 1911.

Manual da confissão e comunhão: breve instrução para bem receber os sacramentos da Penitência e da Eucharistia, e algumas devoções e orações de uso mais frequente. Porto: Typographia Fonseca, 1914.

Manual dos benfeitores do purgatório: exercícios de piedade em sufrágio das benditas almas. Braga: Boletim Mensal, 1917.

MARINETTI, Filippo. *Il poeti futuristi*. Milão: Edizioni Futuriste di "Poesia", 1912.

MARTINS, Oliveira. *História da civilização ibérica*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1909.

MAUCLAIR, Camille. *Trois crises de l'art actuel*, Paris: Eugène Fasquelle, 1906.

MESQUITA, Marcelino. *Os Castros: comédia em 4 actos*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1893.

MESQUITA, Marcelino. *Leonor Telles: drama histórico em 5 actos*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1893.

MESQUITA, Marcelino. *Na Azenha*. Lisboa: António Maria Pereira, 1896.

MESQUITA, Marcelino. *O Velho thema: drama em 5 actos*. Lisboa: António Maria Pereira, 1896.

MESQUITA, Marcelino. *Dôr Suprema: tragédia burguesa: peça em 3 actos*. Lisboa: António Maria Pereira, 1897.

MESQUITA, Marcelino. *O Regente: tragédia em 12 quadros*. Lisboa: António Maria Pereira, 1902

MILLIOUÉ, Léon. *Introduction au Catalogue du Musée Guimet. Aperçu sommaire de l'histoire des religions des anciens peuples*. Paris: Ernest Leroux, Éditeur, 1891.

MONTAIGNE, Michel. *Les essais de Montaigne*. Col. Nouvelle Bibliothèque Classique des éditions Jouaust. Paris: Librairie des Bibliophiles E. Flammarion, s.d.

NOBRE, António. *Despedidas, 1895-1899*. Porto: Augusto Nobre, 1902.

OCHOA, Eugenio de. *Tesoros de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballeros, moriscos y otros*. Paris: Baudry, Librería Europea, n.d.

Quatro (Os) Evangelhos e os Actos dos Apóstolos. Traduzidos segundo a Vulgata latina por D. Frei Joaquim de Nossa Senhora Nazareth, Bispo de Coimbra. Edição publicada pelo P.º C. Ballester em conformidade com a edição aprovada em 1875, com introdução, Gravuras, Mapas, Analyses e Indices. Lisboa: Typographia do Annuario Comercial, 1916.

QUEIRÓS, Eça de. *Cartas de Inglaterra*. Porto: Chardron, 1905.

SABATIER, Paul. *Vie de S. François d'Assise*. 18ª ed. Paris: Fischbacher, 1896.

SALES, São Francisco de. *Favo de Mel*. Lisboa: Livraria Católica, 1905.

SANTO Agostinho. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira da Silva e A. Ambrósio de Pina. Porto: Apostolado da Imprensa, 1984.

SARDINHA, António. *A questão ibérica*. Lisboa: Tip. do Anuário Comercial, 1916.

SOUZA, Plácido. *Esboços mundanos: cartas de Paris e d'Allemanha*. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, 1910.

TAINE, Hippolyte Adolphe. *Philosophie de l'art*. Paris: Librairie Hachette, 1904.

TAINE, Hippolyte Adolphe. *Les origines de la France contemporaine*. Paris: Librairie Hachette, 1904.

TOLSTÓI, Lev. *Qu'est-ce que l'art?* Paris: Librairie Académique Didier, 1903.

1.5 Textos não editados

Espólio Amadeo de Souza-Cardoso – Arquivo da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

1.6 Fontes gráficas e pictóricas

1.6.1 Obras impressas em periódicos

Ilustração Popular: Semanário de vulgarização artística, litteraria e scientifica, Porto, 1.º Ano, n.º 6, 1.ª série (6 Dez. 1908), p. 8.

Ilustração Popular: Semanário de vulgarização artística, litteraria e scientifica, Porto, 1.º Ano, n.º 7 (13 Dez. 1908), p. 4.

Ilustração Portuguesa: Revista semanal dos acontecimentos da vida portugueza. N.º159 (8 Mar. 1909), p. 312.

O Primeiro de Janeiro, 13 de Janeiro de 1907, p. 1.

1.6.2 Obras observadas presencialmente

Espólio Amadeo de Souza-Cardoso – Coleção do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian.

Espólio Amadeo de Souza-Cardoso – Coleção do Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante.

Espólio Amadeo de Souza-Cardoso – Coleção do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa.

Espólio Amadeo de Souza-Cardoso – Coleção da Casa-Museu Almeida Moreira, dependência do Museu Grão-Vasco, Viseu.

1.6.3 Obras publicadas em catálogos

Amadeo de Souza-Cardoso – Diálogo de Vanguardas. Coord. Helena de Freitas, Catarina Alfaro, Manuel Rosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006.

Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007.

Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura: Catálogo Raisonné. Coord. de Helena de Freitas. Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2008.

Amadeo de Souza Cardoso. Introd. Marcelo Rebelo de Sousa [et al.]; Essays Helena de Freitas [et al.]; Trad. de Joana Moraes Cabral, Patrick Quillier, Catherine Vasseur; Graphiste Jean-Yves Cousseau. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016.

Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1987.

1.6.4 Obras analisadas a partir de websites

Título desconhecido, 1906, caricatura, in <https://www.cml.pt/leiloes/2016/179-leilao/2-sessao/579/sem-titulo>.

Caricatura de Manuel Laranjeira, 1906, caricatura, in <http://humorgrafe.blogspot.com/2006/11/amadeo-de-souza-cardoso-caricaturista.html>.

Caricatura de Arthur Cardoso, 1907, caricatura, in https://issuu.com/beurretbaillyauktionen/docs/b_b_ecatnr1_2014_einzelseiten.

Conjunto de caricaturas, c. 1907, caricatura in https://issuu.com/beurretbaillyauktionen/docs/b_b_ecatnr1_2014_einzelseiten.

Título desconhecido, s.d., desenho, in <http://www.artvalue.com/auctionresult--cardoso-amadeo-de-souza-1887-1-sem-titulo-1652908.htm>

2. Estudos sobre Amadeo no contexto do modernismo

2.1 Obras

ALGE, Carlos d'. *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

ALVARO, Egídio. *Amadeo de Souza Cardoso*. [S.l.]: Litografia Amorim, 1973.

ARNYVELD, André. *Retrospective de l'oeuvre de Amadeo de Souza Cardoso*. Paris: Galerie Briant Robert, 1925.

ÁVILA, María Jesús. *Cinco pintores da modernidade portuguesa (1911-1965)*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2004.

BASLER, Adolphe. *Die neue Kunst: Jänner-Februar 1913*. German: Galerie Miethke, 1913, p.6.

BELÉM, Margarida Cunha; Ramalho, Margarida Magalhães. *Fotobiografias do século XX: Amadeo de Souza-Cardoso: 1887-1918*. Direção de Joaquim Vieira. Lisboa: Círculo de Leitores, 2009.

BUSSE, Jacques. *Dictionnaire critique et documentaire des pintres sculpteurs dessinateurs et graveurs: de tous les pays*. Tome 13. Paris: Gründ, 1999, p. 75.

CAMPOSA, Carlos. *20 desenhos de Amadeo de Souza-Cardoso*. Trofa: Solivros de Portugal, 1986.

CHAVES, Joaquim Matos. *Artistas homenageam Amadeo Souza-Cardoso*. Porto: Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, 1987.

CLÁUDIO, Mário. *Amadeo de Souza Cardoso: pintura, desenho, aguarela*. Porto: Jornal de Notícias, 1985.

CLÁUDIO, Mário. *Trilogia da mão: Amadeo, Guilhermina, Rosa*. Lisboa: D. Quixote, 1993.

COMPOSA, Carlos. *20 Desenhos de Amadeo de Souza Cardoso*. Pref. de Jérôme Doucet. Trofa: Solivros de Portugal, 1986.

DELAUNAY, Sonia. *Nous irons jusqu'au soleil*. Paris: Editions Robert Laffont, 1978.

DIAS, Fernando Rosa. *Ecos expressionistas na pintura portuguesa entre-guerras (1914-1939)*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2011.

FERREIRA, Paulo; Pernes, Fernando. *Sónia e Robert Delaunay em Portugal: e os seus amigos Eduardo Vianna, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

FERREIRA, Paulo. *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Sonia Delaunay*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1981.

FERREIRA, Paulo. *Amadeo de Souza-Cardoso: a primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX*. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

FLAUBERT, Gustave. *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, illustrée de vingt-six compositions par Luc-Olivier Merson. Paris: A. Ferroud Libraire-Éditeur, 1895.

FRANÇA, José Augusto. *Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Editorial Sul, 1956.

FRANÇA, José Augusto. *Amadeo ou o século XX*. Col. de Arte Contemporânea. Lisboa: Artis, 1960.

FRANÇA, José Augusto. *Da Pintura Portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960.

FRANÇA, José Augusto. *Amadeo de Souza Cardoso*. Porto: Marânus, 1968.

FRANÇA, José Augusto. *Amadeo de Souza Cardoso*. Lisboa: Inquérito, 1972.

FRANÇA, José Augusto. *A arte portuguesa de Oitocentos*. Amadora: Biblioteca Breve, 1979.

FRANÇA, José Augusto. *Arte e Sociedade Portuguesa no Século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FRANÇA, José Augusto. *O Modernismo na arte portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1983.

FRANÇA, José Augusto. *Amadeo & Almada*. Lisboa: Bertrand, 1986.

FRANÇA, José Augusto. *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força, Almada Negreiros, o português sem mestre*. Venda Nova: Bertrand, 1986.

FRANÇA, José Augusto. *Arte em Portugal no Século XIX*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

FRANÇA, José Augusto. *Os Anos Vinte em Portugal: Estudo de Factos Sócio-culturais*. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

FRANÇA, José Augusto. *História da Arte em Portugal – O Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

FRANÇA, José Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. Venda Nova: Bertrand, 2009.

FRANÇA, José-Augusto. *Seis pintores – Rafael, Malhoa, Columbano, Amadeo, Almada, Pedro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011.

FREUD, Sigmund. *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient (1905)*. Gallimard, Folio, 1992.

GONÇALVES, Rui Mário. *História da Arte em Portugal – Pioneiros da Modernidade*. Vol. 12. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

GONÇALVES, Rui Mário. *A arte portuguesa do século XX*, Lisboa: Temas e debates, 1998.

GONÇALVES, Rui Mário. *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

GONÇALVES, Rui Mário. *Amadeo de Souza-Cardoso: a ânsia da originalidade*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

GONÇALVES, Rui Mário. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Coord. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

GROSE, Francis. *Principios de la caricatura. Seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica*. Estudio introductorio y traducción de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski. Buenos Aires: Katz editores, 2011.

GUIMARÃES, Ângela. *Bordalo face a um mundo em turbilhão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

ISIDRO, Jaime. *Homenagem a Amadeo de Souza-Cardoso e Teixeira de Pascoaes*. Amarante: Espaço Cultural da Casa da Tardinhade, 1991.

JACKSON, K. David; Foster, Merlin H. *As primeiras vanguardas em Portugal: bibliografia e antologia crítica*. Col. Bibliografia e antologia crítica das vanguardas literárias no mundo ibérico e luso-brasileiro. Vol. 5. Frankfurt: Vervuert, 2003.

JÚDICE, Nuno. *A Era do “Orpheu”*. Lisboa: Teorema, 1986.

LACERDA, Aarão de. *O fenómeno religioso e a simbólica: subsídios para o seu estudo*. Lisboa: Guimarães Ed, 1998.

LACERDA, Aarão de. *Estética da Arte Popular*. Coimbra: Edição do Autor, 1917.

LACERDA, Aarão de. *Da ironia do riso e da caricatura: ensaio estético*. Porto: A. de Lacerda, 1915

LAPA, Pedro; Ávila, María Jesús. *Amadeo de Souza-Cardoso: um pioneiro do Modernismo em Portugal*. Lisboa: Museu do Chiado, 2001.

LAPA, Pedro. *Amadeo de Souza-Cardoso: Tristezas, Cabeça*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 2002.

LARANJEIRA, Manuel. *Cartas*. Lisboa: Relógio d'Água, 1990.

LOPES, Teresa Rita [et al.]. *Modernismo e vanguarda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

MACEDO, Diogo. *14, cité Falguière*. [Lisboa]: Seara Nova, 1930.

MACEDO, Diogo. *Amadeo de Souza Cardoso: 1887-1918*. Porto: Galeria Dominguez Alvarez, 1956.

MACEDO, Diogo. *Amedeo Modigliani e Amadeo de Souza Cardoso*. Porto: Panorama, 1959.

MACEDO, Luiz de. *Amadeo de Souza Cardoso*. Paris: Casa de Portugal, 1958.

MARTOCQ, Bernard. *Manuel Laranjeira et son temps (1877-1912)*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais, 1985.

MARQUES, Paulo. *Amadeo de Souza-Cardoso: Pintor do Modernismo. 1887-1918*. Lisboa: Parcerias A. M. Pereira, 2008.

MARQUES, Júlio; Marques, Elisa. *Exposição temática da galeria à poesia: Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAI, 2001.

MOREIRA, Joaquim. *"1915", antologia circunstancial de tempo*. Porto: Inicial, 1965.

MORGADO, Paulo. *O Riso em Bergson: Mecanismos do Cómico*. Lisboa: Verbo, 2011.

MOUTINHO, José Viale. *Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Didáctica, 2013.

NEGREIROS, José de Almada. *Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1918*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1959.

NEGEIROS, José de Almada. *Orpheu 1915*, Lisboa: Ática, 1965.

NEGEIROS, José de Almada. *K4 o quadrado azul*, edição fac-similada, Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

NOGUEIRA, Isabel. *Teoria da arte no século XX: modernismo, vanguarda, neovanguarda, pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012.

OLÍMPIA, Ana Filipa Pereira Miguel. *Uma caricatura de Pais*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2013.

Orpheu, edição fac-similada. Lisboa: Contexto, 1989.

PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeo: as ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1983.

PAMPLONA, Fernando de. *Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. Vol. I, II, III, IV, V. [S.l.]: Civilização, 2000.

PERLMAN, Bennard. *American Artists, Authors and Collectors: The Walter Pach Letters, 1906-1958*. Albany: State University of New York Press, 2002.

PERNES, Fernando [et al.]. *No centenário de Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Peregrinação, Artes Gráficas, 1987.

PERNES, Fernando. *Gerardo Burmester: "Amadeo": exposição/instalação*. Amarante: Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, 1991.

PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas. Introduções, organização e notas de António Quadros*. Mem Martins: Europa-América, 1986.

PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 219.

PINHARANDA, João. *O Modernismo I: Expressão, Estilização, Disciplina*. Col. Arte Portuguesa da Pré-história ao Século XX. Vol.18. Lisboa: Fubu Editores, 2009.

PORFÍRIO, José Luís; Barreiros, Maria Helena. *Da Expressão Romântica à Estética Naturalista*. Col. Arte Portuguesa da Pré-história ao Século XX. Vol. 15. Lisboa: Fubu Editores, 2009.

QUADROS, António. *O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda e Tradição*, Mem Martins: Europa-América, 1988.

QUEIRÓS, Carlos. *Da arte moderna em Portugal*, Lisboa: Variante, 1942.

QUEIRÓS, António José. *Amadeo de Souza-Cardoso: esboço de uma biografia*. Amarante: Câmara Municipal, 1988.

RIBEIRO, João Manuel. *Amadeo de Souza-Cardoso. Tenho mais fases que a lua*. Ilustrações de Vasco Gargalo. Guimarães: Opera Omnia, 2016.

RODRIGUES, António. *Henrique Pousão*. Lisboa: Edições INAPA. Col. Pintura Portuguesa do Século XX, 1998.

RODRIGUES, Paulo Madeira. *Tesouros da caricatura portuguesa: 1856-1928*. Círculo De Leitores, 1979.

SANTOS, David. *Modernismo e vanguarda nas colecções do Museu do Chiado: 1900-1940*. Castelo Branco: MFTPJ, 2001.

SCHWOB, Marcel. *Prefácio da obra Lenda de São Julião de Flaubert*. Lisboa: Teorema, D.L., 1991, p. 142.

SEABRA, José Augusto. *Orpheu 3*. Porto: Nova Renascença, 1983.

SILVA, Armando Malheiro da; Damásio, Luís Pimenta de Castro. *António Cândido, Sidónio Pais e a elite amarantina, 1885-1922: elementos para o estudo das raízes familiares de Amadeo de Souza Cardoso*. Amarante: Câmara Municipal, 2000.

SILVA, Orlando da. *Manuel Laranjeira, 1877 – 1912: vivências e imagens de uma época*, Santa Maria da Feira: Edição do Autor, 1992.

SOARES, João; Carvalho, Alberto Arons de; Sousa, Osvaldo de. *A censura na iconografia e na caricatura portuguesa*. Lisboa : Museu República e Resistência, 1779.

SOUSA, Osvaldo Macedo de. *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*. Col. Na Monarquia 1847/1910. Vol. I. Lisboa: Humorgrafe: S.E.C.S, 1998.

VALDEMAR, António. *Almada. Os Painéis. A geometria e tudo. As entrevistas com António Valdemar*. Porto: Assirio & Alvim, 2015.

2.2 Teses

COELHO, Henrique. *Pintura de Paisagem em Portugal no século XX*. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado, 2012.

COIMBRA, Prudência. *A palavra na pintura portuguesa no séc. XX (Do início da República ao fim do Estado Novo)*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2012.

CRUA, Catarina. *Revistas Córneo – Modernidade e Discurso Crítico na Cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de Mestrado, 2011.

DAMÁSIO, Luís. *A galeria de Amadeo. Vida pintada. Subsídios biográficos*. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2016.

DIAS, Laura. *Caricatura e Retrato na obra de Amadeo de Souza-Cardoso: O problema da representação no modernismo*. Trabalho de Projeto de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2014.

FRAGOSO, Ana Margarida. *Formas e Expressões da Comunicação Visual em Portugal – Contributo para o Estudo da Cultura Visual do Século XX, através das Publicações Periódicas*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Tese de Doutoramento, 2010.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. *Rafael Bordalo Pinheiro: imagens e memórias de teatro: um estudo sobre a teatralidade na iconografia bordaliana*. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2009.

MATOS, Cristina Manuela Teixeira. *Representação da Realidade Política e da Vida Religiosa Portuguesas no Início do Século XX: John Bull e Zé Povinho, de Albert Kotnay*. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2012.

MONTAGNER, Cristina. *The brushstroke and materials of Amadeo de Souza-Cardoso in an authentication tool*. Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

POÇAS, Susana. *Amadeo Modigliani: o preciosismo do desenho e as cumplicidades lusas*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Porto, 1998.

ROSMANINHO, Nuno. *A historiografia Artística Portuguesa: De Razynski ao Dealbar do Estado Novo (1846-1935)*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Dissertação de Mestrado, 1993.

SALGUEIRO, Ana Rita Ferreira dos Santos. *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961), José-Augusto França e a perspectiva sociológica*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de Mestrado, 2012.

SOARES, Marta. *Amadeo e Orpheu: para o desenvolvimento das relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e a revista Orpheu*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2014.

2.3 Catálogos

A lenda de São Julião Hospitaleiro / de Flaubert; Ilu. de Amadeo de Souza-Cardoso; Ensaio Maria Filomena Molder; Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo; Fotogr. José Manuel Costa Alves; Rev. Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2016.

Amadeo de Souza Cardoso. Museu Amadeo de Souza-Cardoso. Amarante: Museu Amadeo de Souza-Cardoso, 1977.

Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918: exposição. Porto: Fundação de Serralves, 1992.

Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1918. Bruxelas: Europália, 1992.

Amadeo de Souza Cardoso: peintre portugais, 1887-1918. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1995.

Amadeo de Souza-Cardoso. Madrid: Fundación Juan March., 1998.

Amadeo de Souza-Cardoso: um pioneiro do Modernismo em Portugal. Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado. Lisboa, 2001.

Amadeo de Souza-Cardoso: um pioneiro do Modernismo em Portugal. Instituto Português de Museus - Museu do Chiado, Lisboa, 2002.

Amadeo de Souza-Cardoso – Diálogo de Vanguardas. Coord. Helena de Freitas, Catarina Alfaro, Manuel Rosa Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006.

Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné. Coord. de Helena de Freitas. Texto de Catarina Alfaro. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007.

Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura: Catálogo Raisonné. Coord. Helena de Freitas. Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2008.

Amadeo de Souza-Cardoso: XX Dessins / Texto de Catarina Alfaro; Coord. Ed. Clara Vilar, Manuel Rosa; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Documenta, 2016.

Amadeo Souza-Cardoso 2016-1916 Porto-Lisboa. Coordenação científica de Maria João Vasconcelos. Textos de Ana Paula Machado, Elisa Soares, Marta Soares, Fernando David e Silva, Raquel Henriques da Silva e Sónia Moura. Lisboa: Blue Book, 2016.

Amadeo de Souza Cardoso / Introd. Marcelo Rebelo de Sousa [et al.]; Essays Helena de Freitas [et al.]; Trad. de Joana Moraes Cabral, Patrick Quillier, Catherine Vasseur; Graphiste Jean-Yves Cousseau. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016.

At the Edge: A Portuguese Futurist, Amadeo de Souza-Cardoso. Lisboa: Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Internacionais; Washington: The Corcoran, 1999.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin. Salons d'Automne. Paris: Kugelmann, 1912.

Cinquentenário da morte do pintor Amadeo de Souza Cardoso: pintura, escultura, desenho. Museu Amadeo de Souza-Cardoso. Amarante: Câmara Municipal, 1969.

Erster Deutscher Herbstsalon. Galerie der Sturm Berlim: Galerie der Sturm, 1913.

Exhibition of Painting and Sculpture "The Modern Spirit". Milwaukee: Milwaukee Art Institute, 1914.

La Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006.

L'album de l'exposition du Grand Palais: Amadeo de Souza Cardoso / Raquel Henriques da Silva, Leonor de Oliveira; Graphiste Jean-Yves Cousseau. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016.

Mondrian. Amadeo: da paisagem à abstracção. Coord. Cláudia Gonçalves. Porto: Edições ASA, 2001.

Museu Amadeo de Souza Cardoso. Amarante: Museu Amadeo de Souza-Cardoso, 1988.

Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso. Coord. Laura Castro. Amarante: Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, 1997.

O Círculo Delaunay. Coord. de Ana Vasconcelos. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Predigão – Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

Os XX desenhos de Amadeo de Souza-Cardoso. Comissão Regional de Turismo da Serra do Marão. Vila Real: Comissão Regional de Turismo da Serra do Marão, 1983.

Pinturas/Desenhos Amadeo de Souza Cardoso. Galeria Alvarez Porto: Maranus, 1956

Salon des Indépendants – Catalogue de la 27^e exposition. Société des Artistes Indépendants (Paris: Société des Artistes Indépendants, 1911.

Salon des Indépendants – Catalogue de la 28^e exposition. Société des Artistes Indépendants. Paris: Société des Artistes Indépendants, 1912.

XX Dessins par Amadeo de Sousa-Cardoso. Estremoz: Museu Municipal de Estremoz, 1987.

XX desenhos par Amadeo de Sousa Cardoso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1983.

2.4 Artigos

AMADO, Maria Teresa. “A Vida dos Instrumentos – pureza e ressonância da cor em Amadeo de Souza-Cardoso” in RITA, Annabela; Maior, Dionísio Vila. *100 Orpheu*. Porto: Edições Esgotadas, 2016.

AMADO, Maria Teresa; Rodrigues, Ana Rita. “Opening the Eyes of Memory: War Painting in Adriano Sousa Lopes and Amadeo de Souza-Cardoso” in *Personal Narratives, Peripheral Theatres: Essays on the Great War (1914–18)*, Springer International Publishing AG, 2018.

ARNALDO, Javier. “Le Herbstsalon de Berlin. Amadeo et le Blaue Reiter” in *Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918*. Direção Científica de Helena de Freitas; Trad. de Joana Moraes Cabral, Patrick Quillier, Catherine Vasseur. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016, pp. 41-45.

ÁVILA, María Jesús. “Amadeo de Souza-Cardoso: de tudo um pouco”, *Museologia.pt*, n.º1, p.52-67, 2007.

BOBONE, Carlos. *Figuras da 1^a Vereação Republicana (1908)*, 2008, in <http://www.centenariodarepublica.org/centenario/2009/01/20/figuras-da-1-a-vereacao-republicana-1908/>.

BORGES, Leonor Calvão. “Simbologia Heráldica de Amadeo” in *Revista DisLivro Histórica* 1, Lisboa, 2008, pp. 156-163.

BOTELHO, António. “Amadeo de Souza-Cardoso: Cinquenta anos depois” in *A Acção*, Lisboa, 1969.

BRIEND, Christian. “Un artiste portugais à Paris: réception critique” in *Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918*. Direção Científica de Helena de Freitas; Trad. de Joana Moraes Cabral, Patrick Quillier, Catherine Vasseur. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016, pp. 47-51.

CARDOSO, António. “Amadeo de Souza-Cardoso: memórias dos anos 50-60” in *Centenário do nascimento de amadeo de souza cardoso 1887-1987*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1987.

CARDOSO, António. «Amadeo e Almada, “substantivos ímpares”, e a cúmplice modernidade» in *Actas do Colóquio Internacional Almada Negreiros – A Descoberta como Necessidade*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1996.

CARDOSO, António. “Amadeo de Souza-Cardoso y el primer modernismo portugués”. *Amadeo de Souza Cardoso*. Madrid: Fundación Juan March, 1998.

CARDOSO, António. “Amadeo e a imagem de Amarante”. *Mondrien. Amadeo: da paisagem à abstracção*. Porto: ASA, 2001.

CARDOSO, António. “Amadeo, as Rupturas e as Memórias Persistentes”. *Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura: Catálogo Raisonné*. Coord. de Helena de Freitas. Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2008.

COYLE, Laura. “Amadeo and America” in *At the edge: a portuguese futurist, Amadeo de Souza Cardoso*. Lisboa: Ministério da Cultura. Gabinete das Relações Internacionais; Washington: The Corcoran, 1999, pp. 79-100.

DELLOYE, Ch. “Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918)” in *Revue Aujourd’hui*, Paris, 1958.

DIAS, Fernando Rosa. *O futuro dos humoristas – O humorismo enquanto modernismo*, http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7835/2/Prof.%20Fernando%20Rosa%20Dias_DVD%20114.pdf.

FARO, Pedro. “Em nome de Amadeo” in *L+arte*, n.º 31, Lisboa, 2006, p. 22-30.

FERREIRA, Paulo. “Amadeo de Souza-Cardoso – A Ânsia de Criar” in *Centenário do nascimento de amadeo de souza cardoso 1887-1987*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1997.

FRANÇA, José Augusto. “Amadeo de Souza-Cardoso a 50 anos de morto” in *Diário Popular*, Lisboa, 1969.

FRANÇA, José Augusto. “O significado histórico do Orpheu, 1915-1975: inquérito” in *Colóquio Letras*, Lisboa, N.º 26, 1975, p. 5-22.

FREITAS, Maria Helena de. “Fotobiografia” in *Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso 1887-1987*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1987.

FREITAS, Helena de. “Nota Introdutória” in *Amadeo de Souza-Cardoso – Diálogo de Vanguardas*. Coord. Helena de Freitas, Catarina Alfaro, Manuel Rosa Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006.

FREITAS, Helena de. “Elementos para a futura crítica de Amadeo de Souza-Cardoso”. *Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura: Catálogo Raisonné*. Coord. Helena de Freitas. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2008.

FREITAS, Helena de. “Le saut du lapin” in *Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918*. Direção Científica de Helena de Freitas; Trad. de Joana Moraes Cabral, Patrick Quillier, Catherine Vasseur. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016, pp. 17-25.

GRENIER, Catherine. “Amadeo de Souza-Cardoso ou le trouble moderne de l’identité” in *Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918*. Direção Científica de Helena de Freitas; Trad. de Joana Moraes Cabral, Patrick Quillier, Catherine Vasseur. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016, pp. 27-31.

JÜRGENS, Sandra Vieira. “Amadeo de Souza Cardoso”, *Arte y parte*, Madrid, n.º51, 2004, p.125.

LEAL, Joana Cunha. “Amadeo de Souza-Cardoso: A Biography” in *At the Edge: A Portuguese Futurist, Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Internacionais; Washington: The Corcoran, 1999, pp. 17-25.

LEAL, Joana Cunha. “Uma entrada para Entrada. Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura”, *Intervalo*, n.º 4, 2010, pp.133-153.

LEAL, Joana Cunha. “Apropriação, Deslizamento, Deslocação: Sobre a Representação na Pintura de Amadeo de Souza-Cardoso”, *Revista de História da Arte: Práticas da Teoria*, n.º 10, Lisboa: Instituto de História da Arte UNL – FCSH, 2012, pp. 110-127.

LEAL, Joana Cunha. “Trapped bugs, rotten fruits and faked collages: Amadeo Souza Cardoso's troublesome modernism”. *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 82, 2013, 2: 99 - 114.

LEAL, Joana Cunha. “Sintomas de “regionalismo crítico”: sobre o “decorativismo” na pintura de Amadeo de Souza Cardoso”. *Arbor*, 190 (766): a113, 2014.

LEAL, Joana Cunha. “Distance and Distortion: Amadeo Souza Cardoso's and Joan Miró's War-years Painting and the Words that Fail Them” in *Artl@s Bulletin*, Vol. 6, no. 2, 2017, pp. 31-43.

LENHAS, Fernando. “Amadeo de Souza-Cardoso: necessidade duma retrospectiva da sua obra” in *O Comércio do Porto*, Porto, 1953.

MARCADÉ, Jean-Claude. “Souza-Cardoso e o cubofuturismo vindo da Rússia” in *Diálogo de Vanguardas*. Coord. Helena de Freitas, Catarina Alfaro, Manuel Rosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006.

MARCADÉ, Jean-Claude. “Les têtes-masques «Océan»” in *Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918*. Direção Científica de Helena de Freitas; Trad. de Joana Moraes Cabral, Patrick Quillier, Catherine Vasseur. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016, pp. 53-57.

MELO, Victor de Andrade de. “Esporte e artes plásticas em Portugal: Amadeo de Souza-Cardoso” in *Revista Portuguesa de Ciências do Desporto*, Vol. 10 (1). Porto, 2010, pp. 191-199.

MOLDER, Maria Filomena. “La Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert e Amadeo de Souza-Cardoso” in *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006.

MOLDER, Maria Filomena. “La bibliothèque en feu” *Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918*. Direção Científica de Helena de Freitas; Trad. de Joana Moraes Cabral, Patrick Quillier, Catherine Vasseur. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2016, pp. 33-39.

NEGREIROS, José de Almada. “A pintura de Amadeo de Souza Cardoso: notas críticas / José de Almada Negreiros” in *Boletim do Centro de Turismo de Portugal no Brasil*. Rio de Janeiro: Boletim do Centro de Turismo de Portugal no Brasil, 1964.

PERNOUD, Emmanuel. “L'oeil et l'esprit” *Nouvelles de l'estampe*. Paris, N.º. 122, 1992, pp. 47-49.

PODESTÀ, Attilio. “Contributi alla storia del cubismo – Amadeo de Souza Cardoso” in *Emporium: Rivista mensile d'arte e di cultura*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1958.

READ, Herbert. “Souza-Cardoso, Amadeo” in *Dicionário da Arte e dos Artistas*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 431.

RODRIGUES, António. “As passagens do Cavaleiro Amadeo” in *Centenário do nascimento de amadeo de souza cardoso 1887-1987*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1987, pp. 24-28

ROSSEAU, Pascal. “El Arte Nuevo nos sonríe: Robert y Sonia Delaunay en Iberia (1914-1921)” in *Robert i Sonia Delaunay*. Exposició organizada en associació amb el Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Barcelona, Museu Picasso, 2000, pp. 40-70.

SANTOS, Rui Afonso. “Entrada” in *At the Edge a Portuguese Futurist*, Lisboa, GRI, Carcaran Gallery.

SILVA, Raquel Henriques da. “Romantismo e pré-naturalismo” in *História da Arte Portuguesa*. Direção de Paulo Pereira. Vol. III. Barcelona: Círculo de Leitores e Autores, 1995, pp. 329-348.

SILVA, Raquel Henriques da. "Sinais de ruptura: «Livres» e Humoristas" in *História da Arte Portuguesa*. Direção de Paulo Pereira. Vol. III. Barcelona: Círculo de Leitores e Autores, 1995.

SILVA, Raquel Henriques da. "Amadeo em diálogo" in *L+arte*, n.º 31, Lisboa, 2006, p. 16.

SILVER, Kenneth E. "Amadeo in the Tower of Babel" in *At the edge: a portuguese futurist, Amadeo de Souza Cardoso*. Lisboa: Ministério da Cultura. Gabinete das Relações Internacionais; Washington: The Corcoran, pp. 51-60, 1999.

SOUSA, Osvaldo de. R. Bordalo Pinheiro: uma nova forma de estar no humor - CITI in www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/caricatura/bordalo_pinheiro/sousa.html.

SYLVAN, Fernando. "Consciência da presença de Amadeo de Souza-Cardoso e outras notas" in *Ocidente*, Lisboa, Vol. LVII, N.º 255, 1959.

TANNOCK, Michael. "Souza-Cardoso, Amadeu Ferreira de" in *Portuguese 20th century artists: a biographical dictionary*. Chichester: Phillimore, 1978.

VALDEMAR, António. "O convívio em Paris dos Artistas Portugueses do Começo do Século" in *O Primeiro de Janeiro*, 1 de Dezembro de 1971.

VALDEMAR, António. "A agitação e boémia de Paris onde começaram os artistas portugueses – que firmaram os caminhos da modernidade: o pintor Domingos Rebelo sobrevivente dessa geração de Amadeo de Souza-Cardoso, Modigliani, Emmerico Nunes e outros precursores" in *O Século*, n.º 31792, 20 de outubro de 1970.

VILARIGUES, Márcia [et al.]. "Uma mão cheia de cores, o século XX e o nascimento da arte moderna" in *Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura: Catálogo Raisonné*. Coord. Helena de Freitas. Vol. II. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian; Assírio & Alvim, 2008, pp. 81-104.

WALDEGG, Joachim Heusinger. "Amadeo de Souza-Cardoso, Otto Freundlich e o Expressionismo Alemão" in *Amadeo de Souza-Cardoso – Diálogo de Vanguardas*. Coord. Helena de Freitas, Catarina Alfaro, Manuel Rosa Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006.

WOHL, Hellmut. "The short happy life of Amadeo de Souza Cardoso" in *The man who never was: essays on Fernando Pessoa*. Providence: Gávea-Brown, Center for Portuguese and Brazilian Studies, 1982, pp. 167-184.

3. Estudos sobre arte

3.1 Obras

ACTON, Mary. *Learning to Look at Modern Art*. New York: Routledge, 2004.

ALEXANDRE, Noël. *The unknown Modigliani: drawings from the collection of Paul Alexandre*. New York: Harry N. Abrams, 1993.

ALEXANDRIAN, Sarane. *Surrealist art*. London: Thames and Hudson, 1975.

AMES, Francis. *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*. Victoria and Albert Museum. London: Lewis and Joanne Wright, 1983.

ARGAN, Giulio Carlo; Fagiolo, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, Arte y Estética, 1991.

ARNASON, Hjørvardur Harvart. *History of modern art: painting, sculpture, architecture, photography*. New York: Harry N. Abrams, 1986.

BACH, Friedrich Teja. *Constantin Brancusi*. Cambridge, Mass: The MIT Press; Philadelphia Museum of Art, 1995.

BALAS, Edith. *Brancusi and his world*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press, 2008.

BAZIN, Germain. *Histoire de l'avant-garde en peinture du XIII au XX siècle*. Paris: Hachette, 1969.

BECKS-MALORNY, Ulrike. *Wassily Kandinsky (1866-1944), Em busca da abstracção*. Colónia: Taschen, 1999.

BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. Trad. Jaime Araújo. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 6. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

BELLOW, Juliet. *Modernism on stage: the Ballets Russes and the Parisian avant-garde*. Burlington: Ashgate, 2012.

BERGSON, Henri. *Le Rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Félix Alcan, 1900.

BETHERS, Ray. *Art always changes: how to understand modern painting*. New York: Hastings House, 1958.

BORJA-VILLEL, Manuel; Carrillo, Jesús; Peiró, Rosario. *La Colección Museo Nacional de Arte Reina Sofía, claves de lectura*. Parte I. Madrid: Ediciones de La Central, 2010.

BOWNESS, Alan. *Modern European art*. London: Thames and Hudson, 1980.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 3. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

BUSSE, Jacques. *Dictionnaire critique et documentaire des pintres sculpteurs dessinateurs et graveurs: de tous les pays*. Paris: Gründ, 1999.

CABANNE, Pierre. *O cubismo*. Trad. Joana Ferreira da Silva. Porto: Rés Editora, 1996.

CATE, Phillip Dennis; Thomson, Belinda. *Toulouse-Lautrec and La Vie Moderne. Paris 1880-1910*. Estados Unidos: Rizzoli International Publications, 2013.

CATE, Phillip Dennis [et al.]. *L'esprit de Montmartre et l'art moderne, 1875-1910 & guide du Musée de Montmartre*. Paris: Somogy, 2014.

CAUQUELIN, Anne. *A Arte Contemporânea*. Porto: Rés Editora, s.d.

CHAMPIGNEULLE, B. *A Arte Nova*. Mem-Martins: Editorial Verbo, 1984.

CHARZAT, Michel. *André Derain, le titan foudroyé*. Collection Essais, écrits sur l'art. Paris: Hazan, 2015.

CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

CHASSÉ, Charles. *Les Nabis et leur temps*. Lausanne: Bibliothèque des arts, 1960

CIRLOT, Lourdes. *Primeras Vanguardias Artísticas – Textos y Documentos*. Barcelona: Editorial Labor, 1995

CIRLOT, Jean Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000.

CLARK, Kenneth. *Landscape into Art*. London: New Edition, 1984.

COMPTON, Susan P. *Russian Avant-Garde Books, 1917-34*. London: British Library, 1992.

COTTINGTON, David. *Cubismo*. Trad. Graça Lima Gomes. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 2. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

DORIVAL, Bernard; Humbert, Agnès. *Bonnard, Vuillard et les Nabis, 1888-1903*. Paris: Musée National d'Art Moderne, 1955.

DROSTE, Magdalena [et al.]. *Bauhaus Archive Berlin. The Collection*. Berlim: Museum of Design, 1999.

DUARTE, Teresa Emília Lopes. *Gertrude Stein e o seu tempo: o experimentalismo linguístico e o compromisso com o feminismo*. Braga: [s.n.], 2000.

DUBE, Wolf-Dieter. *O expressionismo*. Trad. de Ana Isabel Mendoza y Arruda. Lisboa: Verbo, 1974.

DÜCHTING, Hajo. *Kandinsky*. Colónia: Taschen, 2000.

ELGAR, Frank. *Mondrian*. Lisboa: Verbo, 1973.

ELLRIDGE, Arthur. *Gauguin et Les Nabis*. Paris: Pierre Terrail, 1993.

ELY, Bruno. *Picasso. Cézanne*. Paris: Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Les éditions Rmn-Grand Palais, 2009.

ESSERS, Volkmar. *Henri Matisse: 1869-1954*. Trad. Casa das línguas, lda. Koln: Taschen, 2004.

ESTIENNE, Charles. *Gauguin: études biographiques et critique*. Genève: Albert Skira, 1953.

FEIST, Peter H. *Pierre-Auguste Renoir: 1841-1919. Um sonho de harmonia*. Trad. de Sebastião Iken. Colónia: Taschen, 2001.

FER, Briony; Batchelor, David; Wood, Paul. *Realism, Rationalism, Surrealism: art between the Wars*. New Haven London: Yale University Press, 1993.

FERRARI, Silvia. *Guia de História de Arte Contemporânea. O Triunfo da Vanguarda*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

FOCILLON, Henri. *Arte do Ocidente*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

FOSCA, François. *Renoir*. Trad. de Isilda Robin de Andrade. [Lisboa]: Verbo, 1984.

FRASCINA, Francis [et al.]. *Modernity and Modernism: French painting in the nineteenth century*. London: Yale University Press, 1993.

FRÈCHES-THORY, Claire; Terrasse, Antoine. *Les Nabis*. Paris: Flammarion, 2002.

FUSCO, Renato de. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

GALLINGANI, Daniela [et al.]. *Révolutions du modern*. Paris: Paris-Méditerranée, 2004.

GAULTIER, Alyse. *ABCedário do Cubismo*. Trad. de Francisco Agarez. Lisboa: Público, D.L., 2003.

GARCIA-Porrero, Juan. *Peinture et modernité: la représentation picturale modern*. Paris: Harmattan, 2007.

GLEIZES, Albert; Meetzinger, Jean. *Du cubisme*. Paris: Eugène Figuiere, 1912.

GLUCK, Mary. *Popular Bohemia: modernism and urban culture in nineteenth-century Paris*. London: Harvard University Press, 2005.

GOLDWATER, Robert. *Primitivism in modern painting. Primitivism in modern art*. New York: Alfred A. Knopf; Random House, 1967.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1984.

GREEN, Christopher. *Cubism and its enemies: modern movements and reaction in French art, 1916-1928*. New Haven: Yale University Press, 1987.

GRENIER, Catherine. *Big Bang: destruction et création dans l'art du XXe siècle*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2005.

GRIFFITHS, Paul. *A consise history of modern music from Debussy to Boulez*. London: Thames and Hudson, 1980.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo & vanguardas*. Porto: Lello & Irmão, 1992.

GUIMARÃES, Fernando. *Artes plásticas e literatura: do romantismo ao surrealismo*. Porto: Campo das Letras, 2003.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. Trad. Maria Armanda de Sousa. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 5. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

HARRISON, Charles; Frascina, Francis; Perry, Gill. *Primitivism, Cubism, Abstraction: the early twentieth century*. London: Yale University Press, 1993.

HEARDER, H. *L'Europe au XIX siècle*. Paris: Sirey, 1973.

HEINRICH, Christoph. *Claude Monet: 1840-1926*. Trad. de Jorge Manuel Pinheiro Valente. Colónia: Taschen: Público, 2004.

HESS, Walter. *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*. Col. Vida e Cultura. Livros do Brasil, 1989.

HODIN, J. P. *Modern art and the modern mind*. Cleveland: Case Western Reserve University, 1972.

HOFSTATTER, Hans H. *Arte Moderna: Pintura, Desenho e Gravura*. Mem Martins: Editorial Verbo, 1984.

HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. Trad. De Graça Lima Gomes. Col. Movimentos de Arte Contemporânea. Vol. 8, Lisboa: Editorial Presença, 2001.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*. Paris: Folio, 1916.

JUNYK, Ihor. *Foreign modernism: cosmopolitanism, identity, and style in Paris*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

KANDINSKY, Wassily. *Gramática da Criação*. Lisboa: Edições 70, 1970.

KANDINSKY, Wassily. *Concerning the spiritual in art and painting in particular 1912*. Trad. em inglês de Ralph Mauheine. New York: George Wittenborn, 1970.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Trad. de Maria Helena de Freitas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

KLEE, Paul. *On modern art*. Trad. em inglês de Paul Findlay. London: Faber and Faber, 1979.

KRAMER, Hilton. *Brancusi: the sculptor as photographer*. London: David Grob, 1979.

KRIS, Ernst; Gombrich, Ernst H. *Psychoanalytic explorations in art*. Nova Iorque: Shoken Books, 1964.

KRYSTOF, Doris. *Amedeo Modigliani 1884-1920. A Poesia do Olhar*. Colónia: Taschen, 2012.

LEIGHTON, Patricia Dee. *The liberation of painting: modernism and anarchism in avant-guerre Paris*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

LISTA, Giovanni. *Qu'est ce que le futurisme? Suivi de Dictionnaire des futuristes*. Paris: Gallimard, 2015.

LOYRETTE, Henri; Tinterow, Gary. *Impressionnisme. Les origines, 1859-1869*. Paris: Galeries nationales du Grand Palais, 1994.

MARKOV, Vladimir F. *Russian futurism: a history*. London: Maggibbon & Kee, 1969.

MULLINS, Edwin. *Braque*. Trad. Ana Maria Coelho de Sousa. Lisboa: Verbo, 1973.

MULLER, Joseph-Émile. *O Fauvismo*. Lisboa: Verbo, 1974.

NÉRET, Gilles. *Kazimir Malevitch: 1878-1935 e o suprematismo*. Trad. de Maria do Rosário Paiva Boléo. Colónia: Taschen: Público, 2004.

OTTA, Francisco. *Guía de la pintura moderna*. Santiago do Chile: Universitaria, 1968.

LOUDART, Clément. *Les métamorphoses du modernisme: de H.D. à Robert Duncan: vers une poétique de la relation*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2010.

PANOFISKY, Erwin. *La Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, Cuadernos Marginales 31, 1985.

PANOFISKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. Trad. de Diogo Falcão. Lisboa: Presença, 1989.

PEREIRA, Orlindo Gouveia. *Vincent Van Gogh: palavra e imagem*. [Lisboa]: Inapa, D.L., 1990.

PERRUCHOT, Henri. *A vida de Renoir*. Trad. de João Pedro de Andrade. Lisboa: Estúdios Cor, 1966.

PERRY, Gillian. *Women artists and the Parisian avant-garde: modernism and "feminine" art, 1900 to the late 1920s*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

PICON, Gaëtan. *Pintura Moderna: de 1800 aos Nossos Dias*. Lisboa: Editorial Verbo, 1978.

PINTO, Ana Lúcia; Meireles, Fernanda; Cambotas, Manuela Cernadas. *História da arte ocidental e portuguesa, das origens ao final do século XX*. Porto: Porto Editora, 2006.

POINTON, Marcia. *History of Art. A Students' Handbook*. Nova Iorque: Fourth Edition, 1997.

- POOKE, Grant; Newell, Diana. *Art History, the basics*, Londres: Routledge, 2007.
- PRITCHARD, Jane. *Los Ballets rusos de Diaghilev, 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2011.
- RAYNAL, Maurice. *History of modern painting. From Picasso to surrealism*. Vol.3. [S.l.]: Zwemmer, 1950.
- READ, Herbert. *Art now: an introduction to the theory of modern painting and sculpture*. London: Faber & Faber, 1960.
- REFF, Theodore. *Manet and modern Paris*. Washington: National Gallery of Art, 1982.
- REWALD, John. *The history of impressionism*. New York: The Museum of Modern Art, 1961.
- RICHTER, Hans. *Dada: art and anti-art*. London: Thames and Hudson, 1970.
- RIOUT, Esteban [et al.]. *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*. Paris: éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011.
- RIOUT, Denis. *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris: Éditions Gallimard, 2000.
- RUBIN, William. *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*. New York: Boston: Museum of Modern Art; Bulfinch Press, 1989.
- SABARÍS, Xaquín Nuñez. *Diálogos Ibéricos sobre a modernidade*. Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, 2011.
- SCHAMA, Simon. *The Power of Art*. London: Bodley Head, 2009.
- SCHAPIRO, Meyer. *Modern art, 19th & 20th centuries*. New York: George Braziller, 1994.
- SELZ, Peter; Constatine, Mildred. *Art Nouveau: art and design at the turn of the century*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.
- SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years. The Origins of the Avant-garde in France 1885 to World War I*. New York: Vintage Books, 1968.
- SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of impressionism: a study of the theory, technique, and critical evaluation of modern art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- SILVER, Kenneth E. *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- SOARES, Eduardo Martins. *Modigliani; Kandinsky; Miró; Chagall*. Trad. de Pedro Tamen. Lisboa: Difusão Cultura, 1990.
- SPATE, Virginia. *Orphism: the evolution of non-figurative painting in Paris, 1910-1914*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1979.

STERLING, Charles. *La nature morte: de l'Antiquité au XX siècle*. Paris: Macula, 1985.

THOMPSON, Jon. *How to read a modern painting: understanding and enjoying the modern masters*. London: Thames & Hudson, 2006.

THOMSON, Belinda. *Impressionism: origins, practice, reception*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2000.

UHDE, Wilhelm. *Cinq maîtres primitifs: Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Seraphine*. Paris: P. Daudy, 1945.

VILASALÓ, José Maria Parramón. *As bases do desenho artístico*. Barcelona: Temas e Debates, 1995.

WAKEMAN, R. *Nostalgic Modernism and the Invention of Paris in the Twentieth Century. French historical studies*. Vol. 27, Part 1, 2004.

WALDBERG, Patrick. *Surrealism*. London: Thames and Hudson, 1965.

WALTHER, Ingo F. *L'Art au XXe siècle*. Colónia: Taschen, 2005.

WALTHER, Ingo F. *Paul Gauguin: 1848-1903: quadros de um inconformado*. Trad. Etelvina Rocha Gaspar. Colónia: Taschen; Público, 2003.

WALTHER, Ingo F. *Vincent Van Gogh: 1853-1890: visão e realidade*. Trad. de Maria Odete Gonçalves-Koller. Colónia: Taschen; Público, 2003.

WHITFORD, Frank. *Expressionism: movements of modern art*. London: Hamlyn, 1970.

ZELEVANSKY, Lynn. *Picasso and Braque: a symposium*. New York: The Museum of Modern Art, 1992.

3.2 Artigos

BOIS, Yve-Alain. "Kahnweiler's Lesson." in *Representations*, no. 18 (Spring), 1987, pp. 33–68.

CHAMBEL, Pedro. "A evolução do bestiário letrado medieval – uma síntese", 2006, in <http://iem.fcsh.unl.pt/investigar/estudos/investigacao/bestiario-letrado-medieval>

COTTINGTON, David. "College and Counter Discourse: Aestheticism and the Popular." in *Cubism in the Shadow of War: The Avant Garde and Politics in Paris, 1905-1914*. New Haven: Yale University Press, 1998.

ELKINS, James. *What is Interesting Writing in Art History?* Lulu, 2007, in <http://305737.blogspot.pt/>

GOYA, José Manuel Losada, “Modernisme: questions de théorie” in *Revista Camplutense de Estúdios franceses*, Nº20, 2005, pp. 149-162.

GOYA, José Manuel Losada, “Surréalisme et modernisme” in *Thélème: Revista Camplutense de Estúdios franceses*, Nº 24, 2009, pp. 131-138.

GOPNIK, Adam. “Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait”, in *Art Journal*, vol. 43, No.4, The Issue of Caricature, 1983.

KRAUSS, Rosalind. “The Circulation of the Sign.” in *The Picasso Papers*. MIT Press, 1998.

LAGEIRA, Jacinto. “Matières, objets, matériaux. 1908-1920: du cubisme au constructivisme”, *Centre Pompidou. La Collection du Musée National d’Art Moderne*. Paris: Nouvelles Éditions Scala, 2009, p. 19.

LEIGHTEN, Patricia. “Cubist Anachronisms: Ahistoricity, Cryptoformalism, and Business-as-Usual in New York.” in *Oxford Art Journal*, Vol. 17, No. 2, 1994, pp. 91-102.

MIRANDA, Isabel; Chambel, Pedro (coord). “Bestiário Medieval – Perspetivas de abordagens”, 2014, in <https://run.unl.pt/bitstream/10362/12142/1/bestiariomedieval.pdf>.

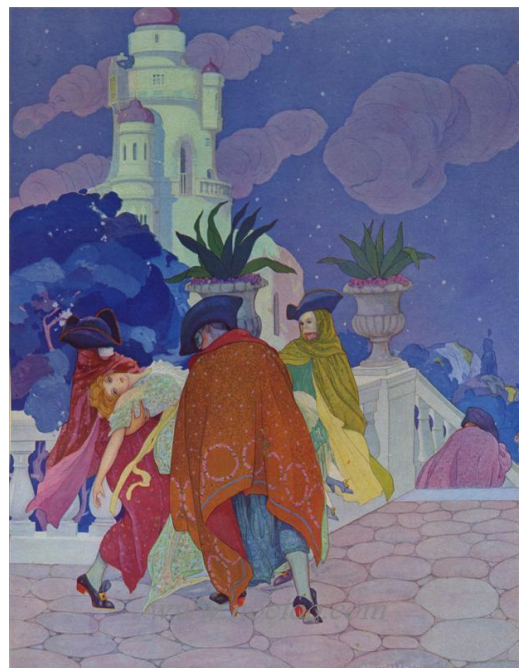
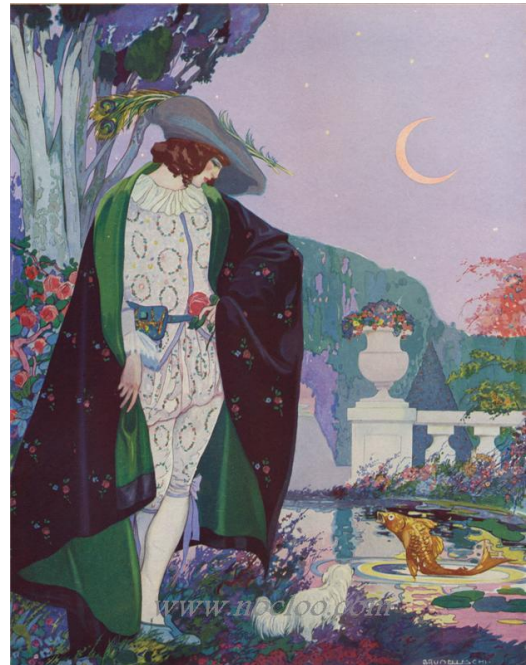
MITTER, Partha. “Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery.” in *The Art Bulletin*, vol. 90, nº 4, 2008.

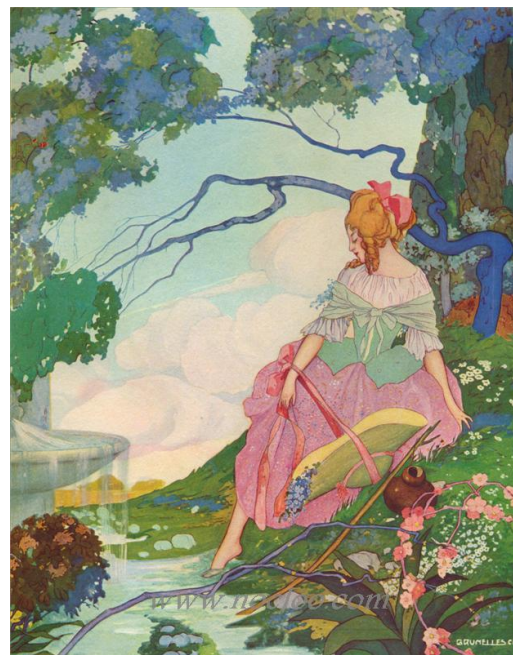
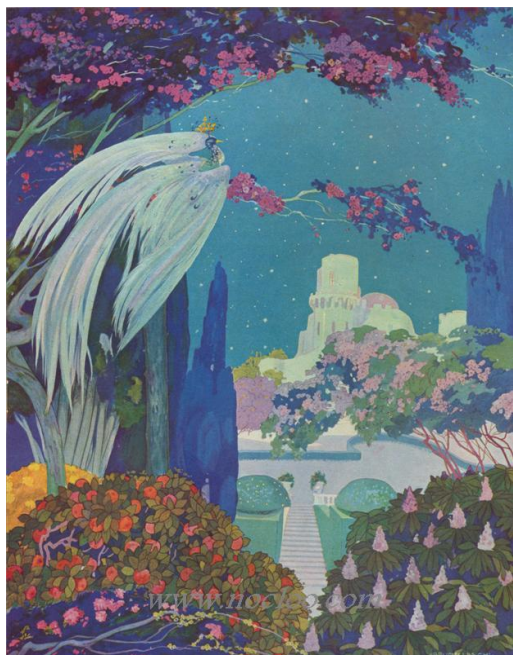
SCHLESSER, Thomas. “Pintura”, *Musée d’Orsay. Guia de Visita*. Paris: Établissement public des musées d’Orsay et de l’Orangerie; Éditions Artlys, 2013, p. 96.

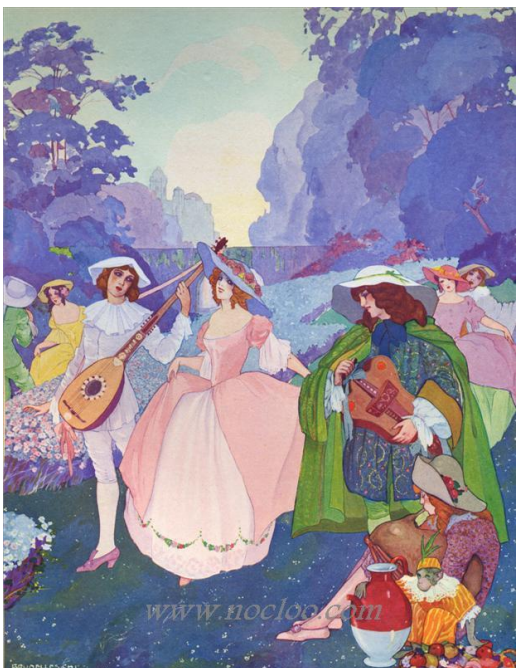
ANEXOS

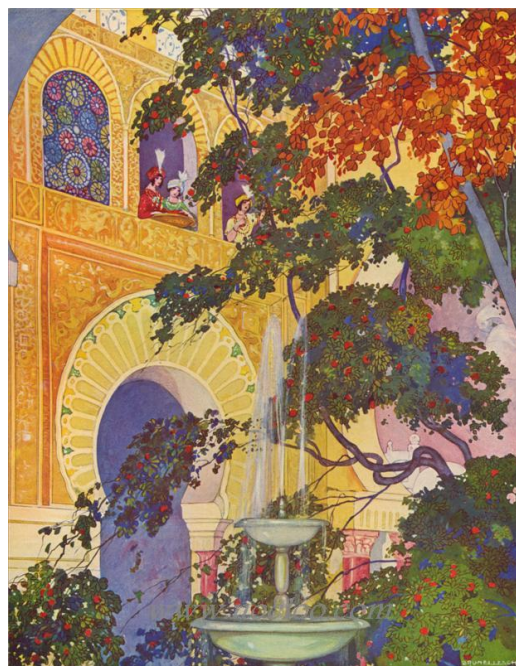
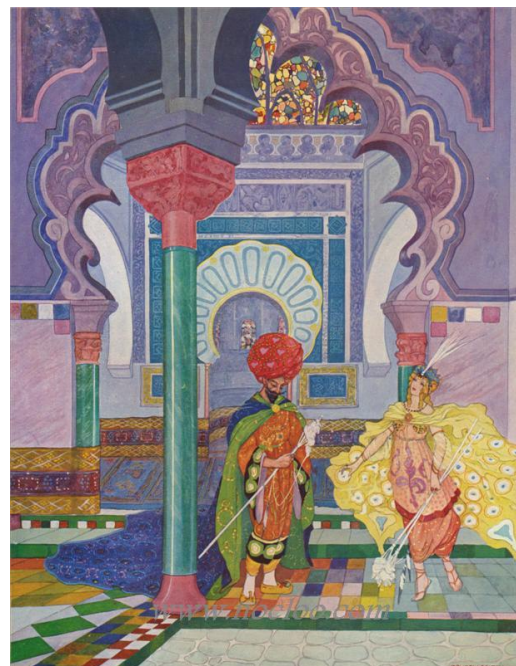
Anexo 1.

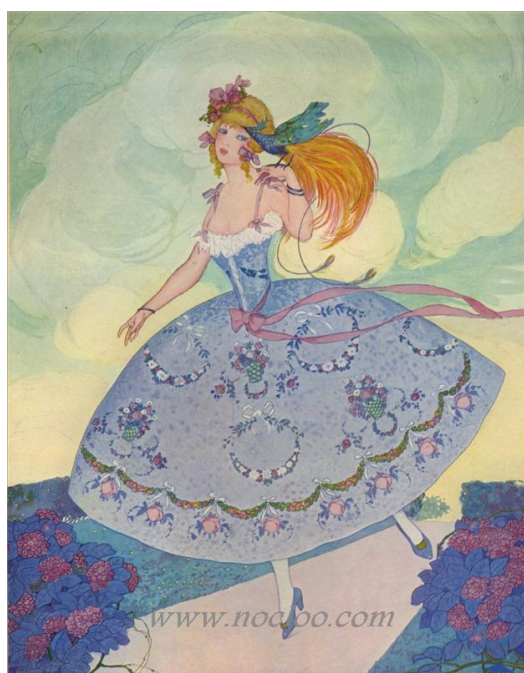
Umberto Brunelleschi, ilustrações do livro *Contes du Temps Jadis*, de Charles Perrault, 1912.





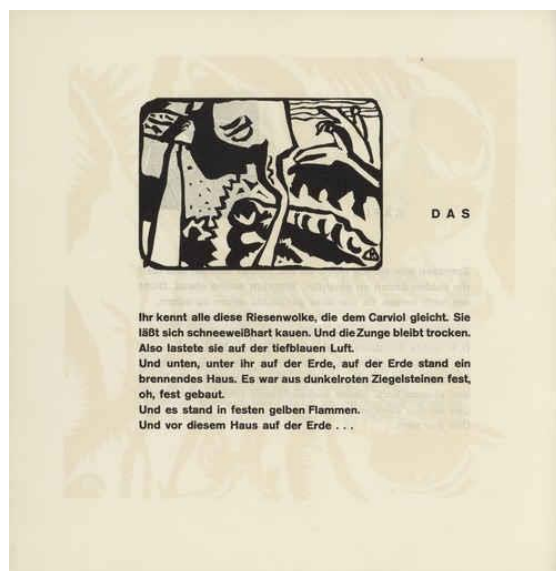
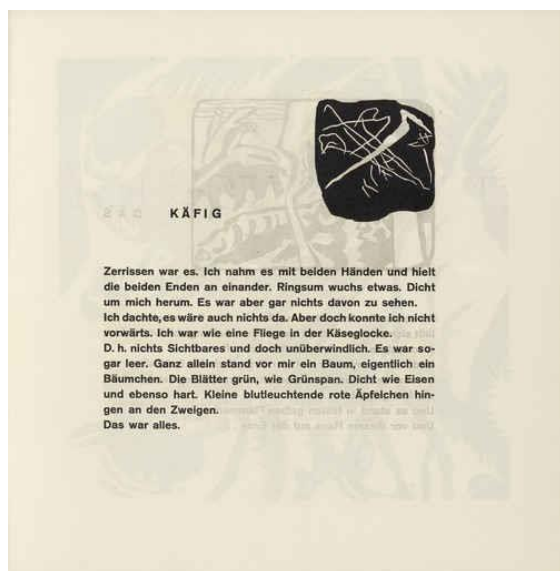


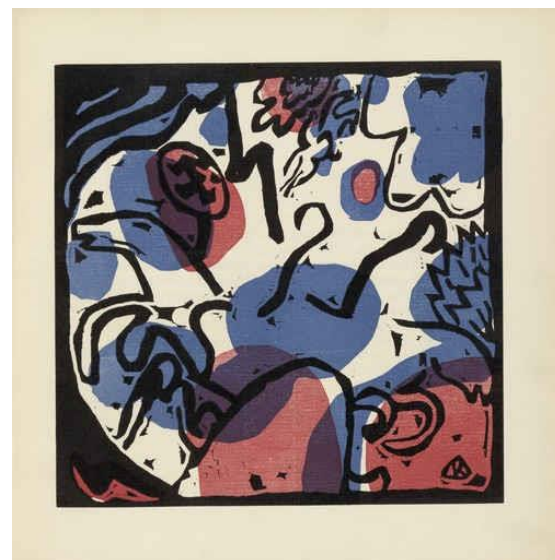
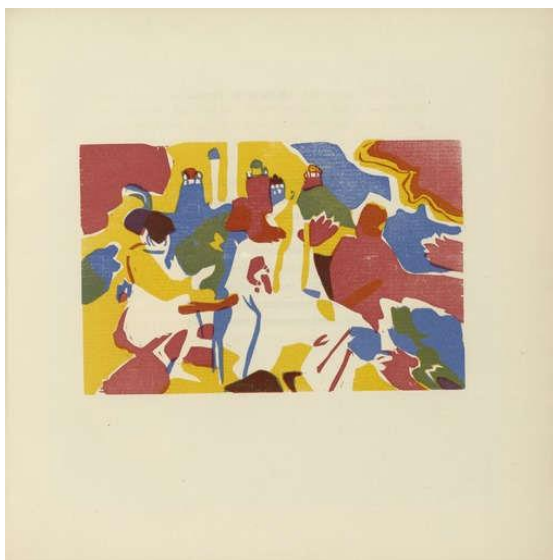
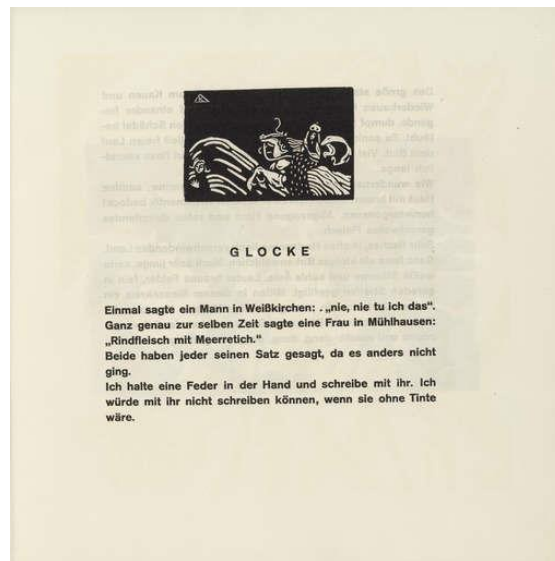




Anexo 2.

Wassily Kandinsky, ilustrações para o livro *Klänge*, 1911.







UNVERÄNDERT

Meine Bank ist blau, aber nicht immer da. Erst vorgestern habe ich sie wieder gefunden. Neben ihr steckte der abgekühlte Blitz, wie immer. Dieses Mal war das Gras um den Blitz herum etwas verbrannt. Vielleicht glühte der Blitz plötzlich im Geheimen, mit der Spitze in der Erde. Sonst fand ich keine Änderung: alles an der alten Stelle. Es war wie immer. Ich saß auf meiner Bank. Rechts der Blitz in der Erde — mit der Spitze versunken: er, der vielleicht allein glühte. Vor mir die große Ebene. Rechts fünfzig Schritt weit von mir die Frau mit dem schwarzen Tuch an die Brust gepreßt, wie eine Banane. Sie guckt auf den roten Pitz. Links von mir dieselbe verwiterte Inschrift:

„Bann! Ahne!“



HOBEO

Nepomuk hatte seinen schönen neuen Gehrock an, als er sich auf dem kleinen runden flachen Hügel niederließ. Unten stach der kleine blaue grüne See die Augen. Nepomuk lehnte sich an den Stamm der kleinen weißen grünen Birke an, zog seine große lange schwarze Hoboe heraus und spielte viele schöne Lieder, die jedermann kennt. Er spielte sehr lange mit sehr viel Gefühl. Vielleicht an die zwei Stunden. Als er gerade „Es kam ein Vogel geflogen“ anfang und zum „geflo...“ kam, so lief ganz erhitzt und außer Atem Meirad den Hügel herauf und schlug mit seinem krummen, spitzen, scharfen, gebogenen, glänzenden Säbel ein gutes Stück von der Hoboe ab.



FRÜHLING

Schweig du, bunter Mensch!
Langsam rutscht vom Hügel das alte Haus. Der alte blaue Himmel steckt hoffnungslos zwischen Ästen und Blättern.
Ruf mich nicht hin!

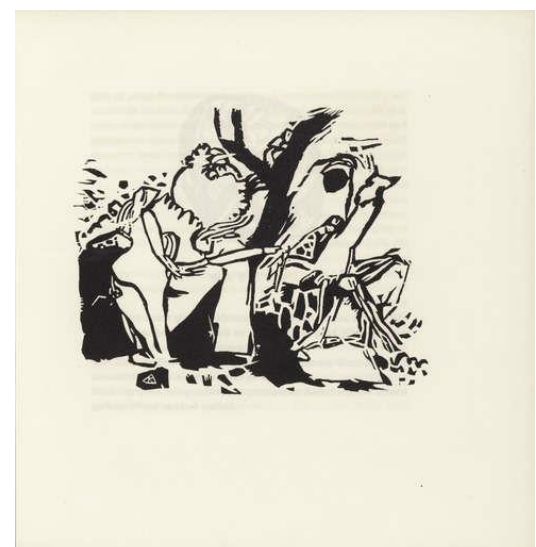
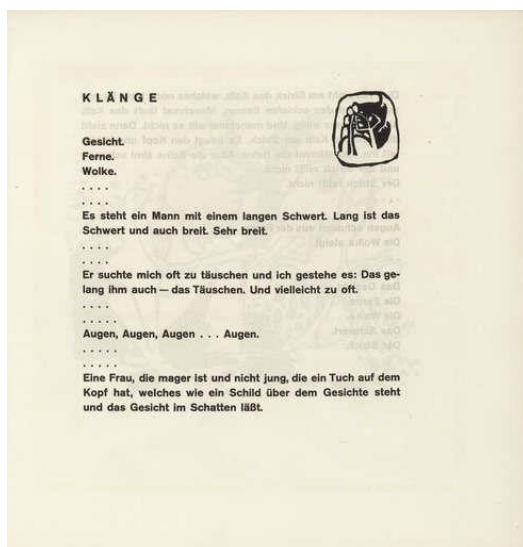
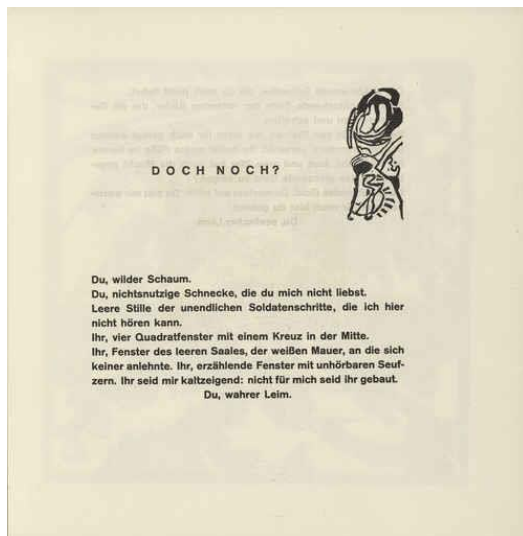


HÜGEL

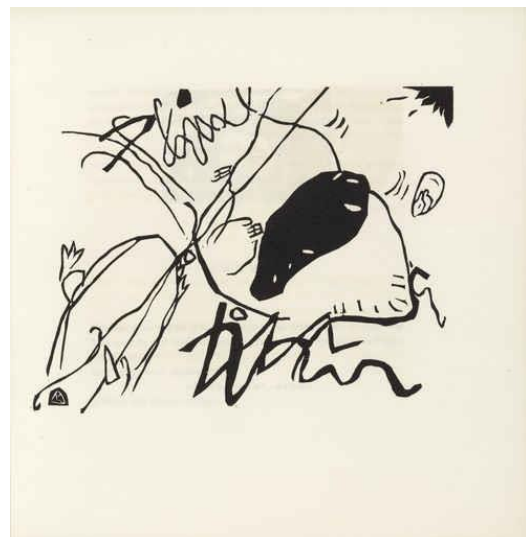
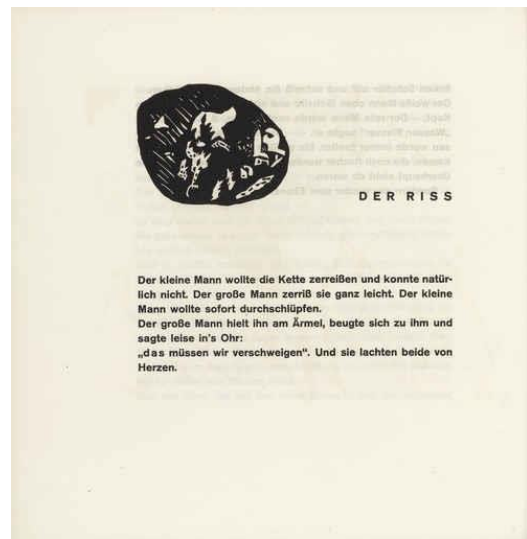
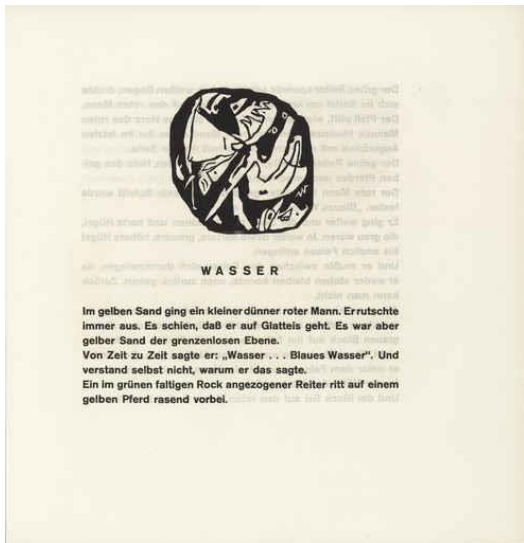
Eine Masse von Hügeln in allen Farben, die sich einer denken kann und will. Alles verschiedene Größen, aber Formen immer gleich, d. h. nur eine: Dick unten, geschwollen an den Seiten, flachrund oben. Also einfache, gewöhnliche Hügel, wie man sie sich immer denkt und nie sieht.

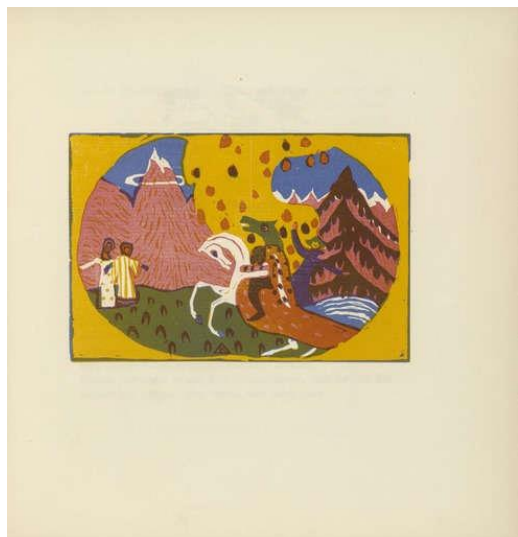
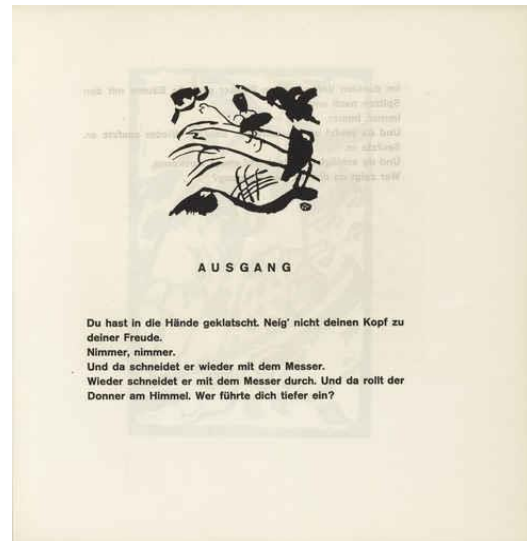
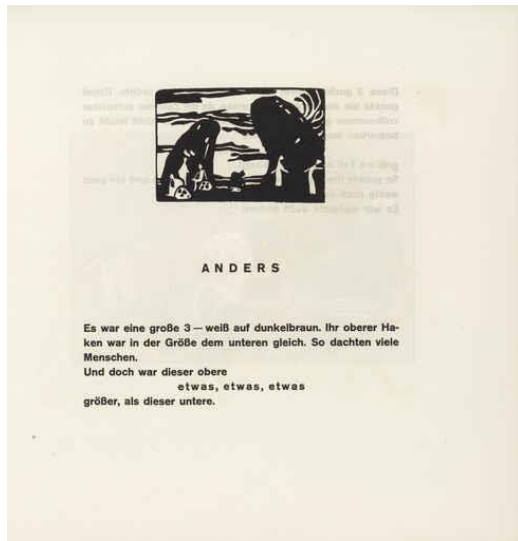


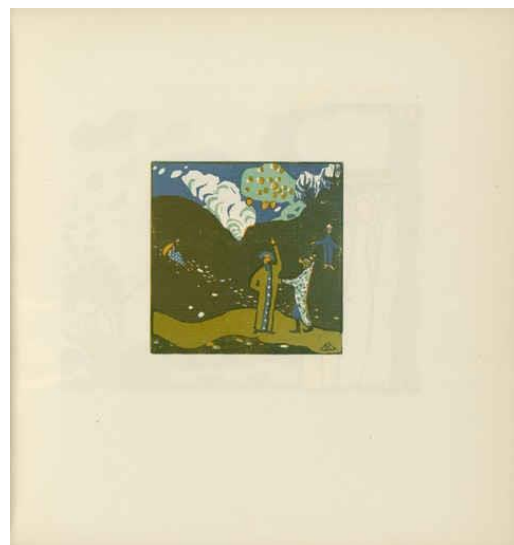
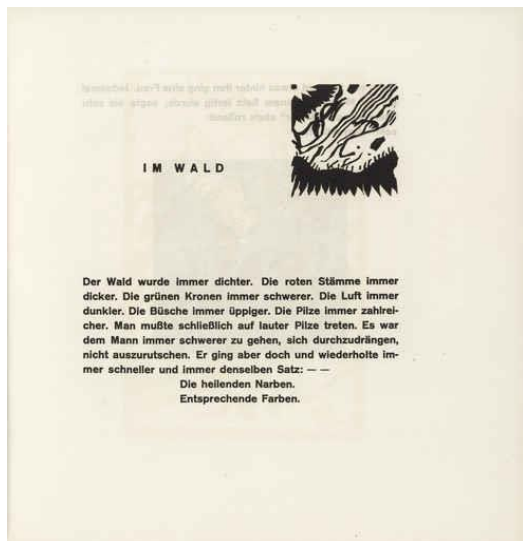
Amadeo de Souza-Cardoso no contexto da modernidade europeia:
Contributo para o conhecimento das suas conceções estéticas e plásticas



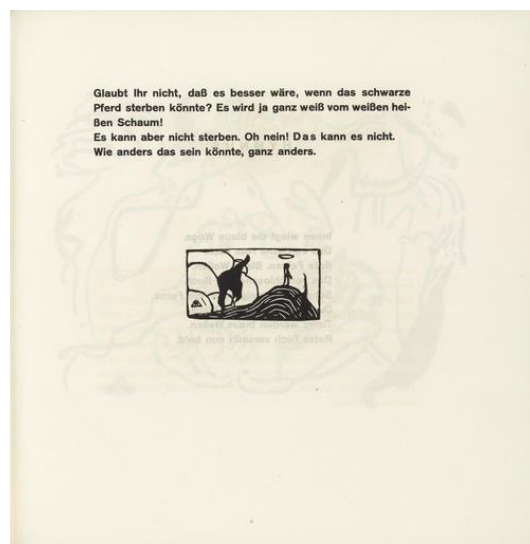
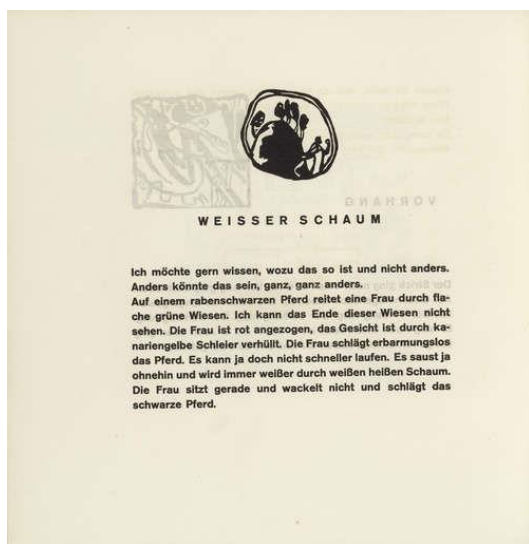
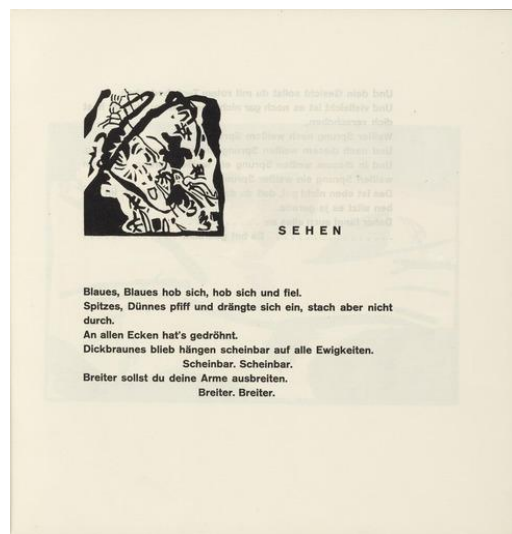
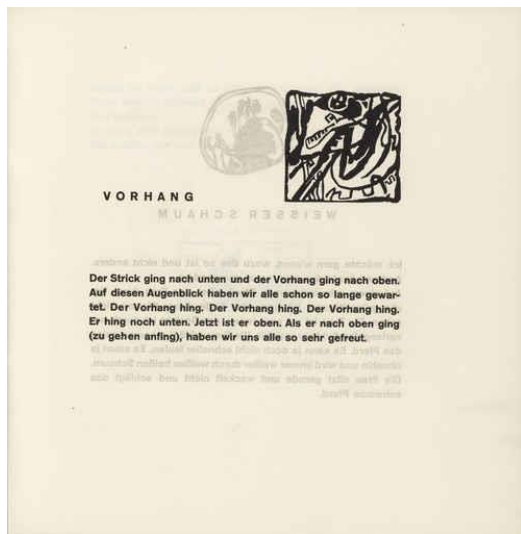
Amadeo de Souza-Cardoso no contexto da modernidade europeia:
Contributo para o conhecimento das suas conceções estéticas e plásticas

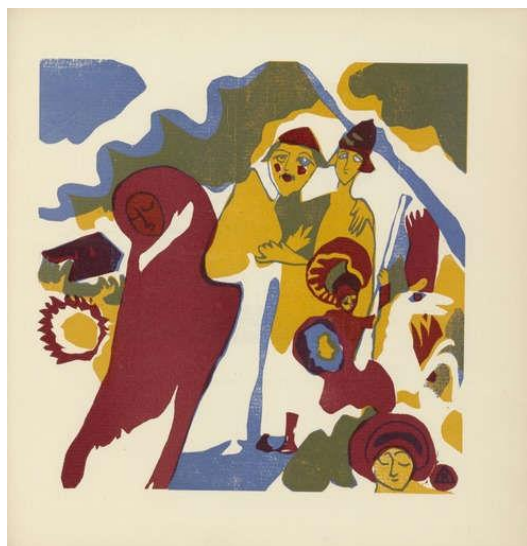
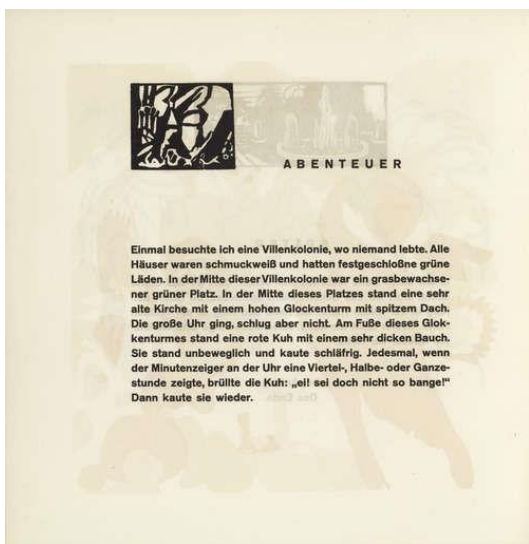
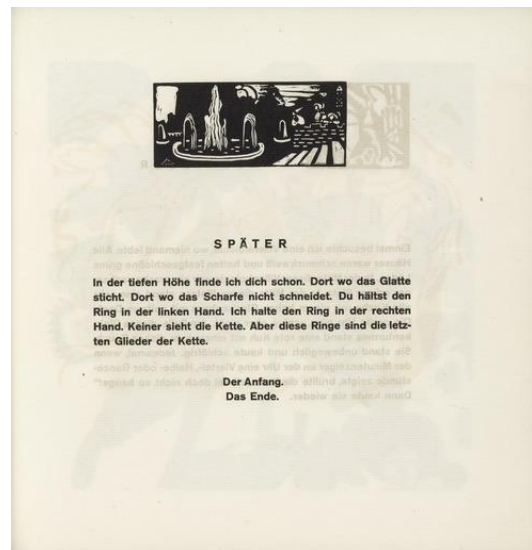


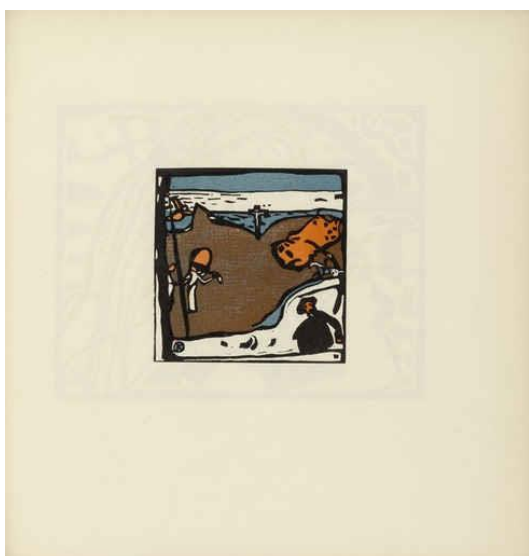
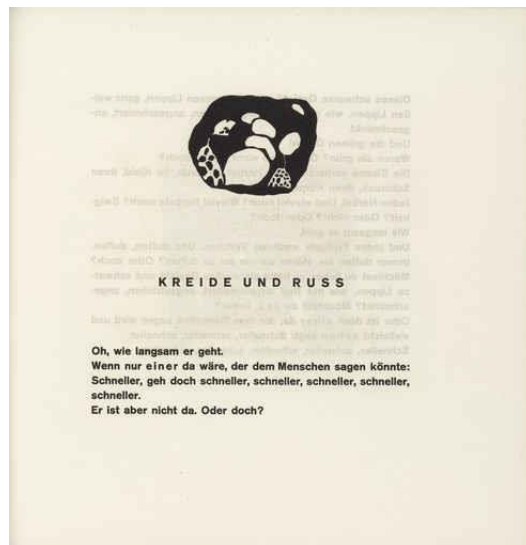


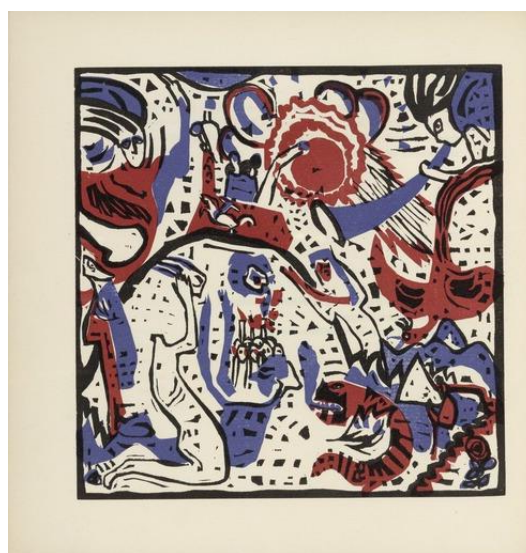
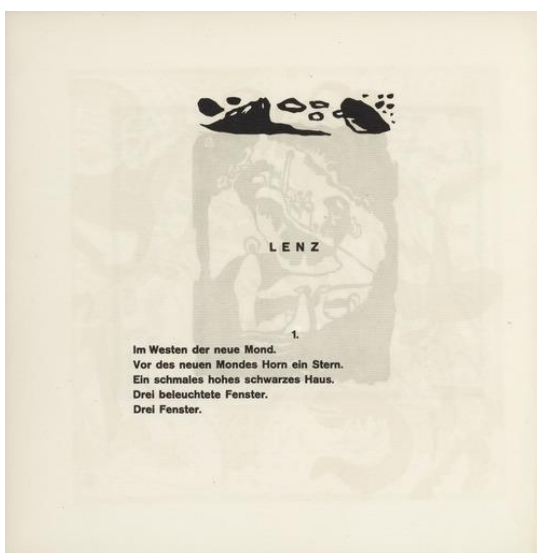


Amadeo de Souza-Cardoso no contexto da modernidade europeia:
Contributo para o conhecimento das suas conceções estéticas e plásticas

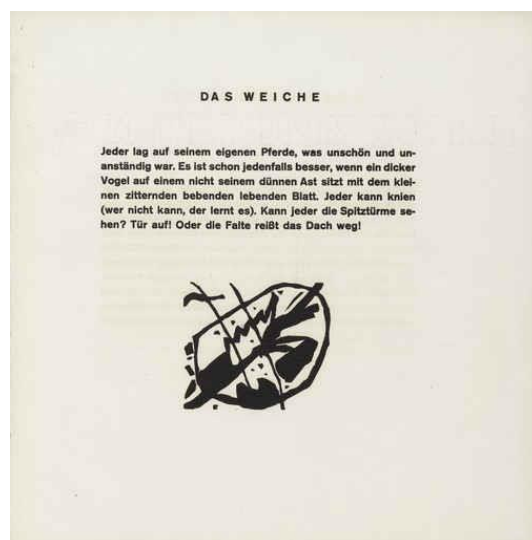
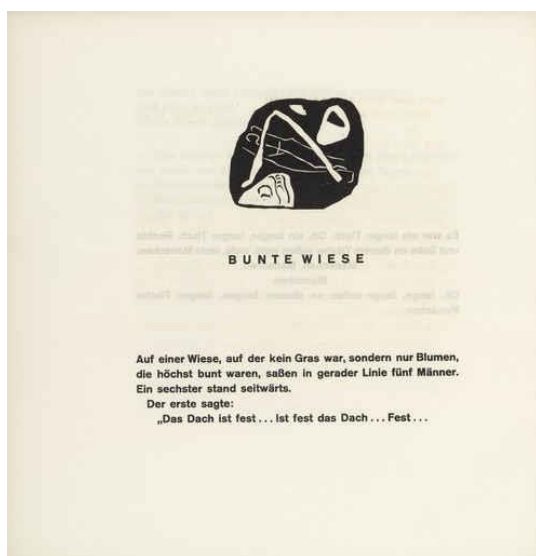
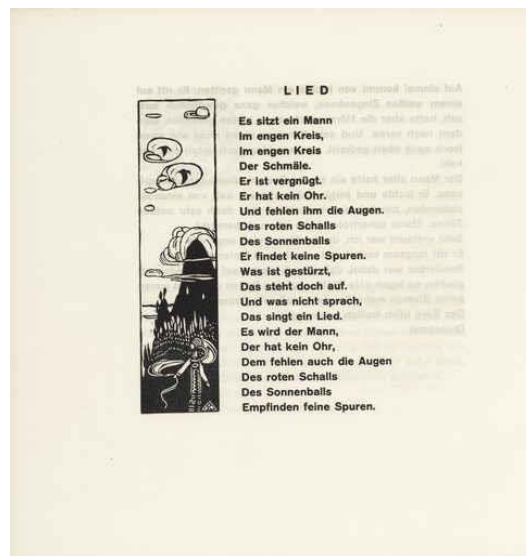
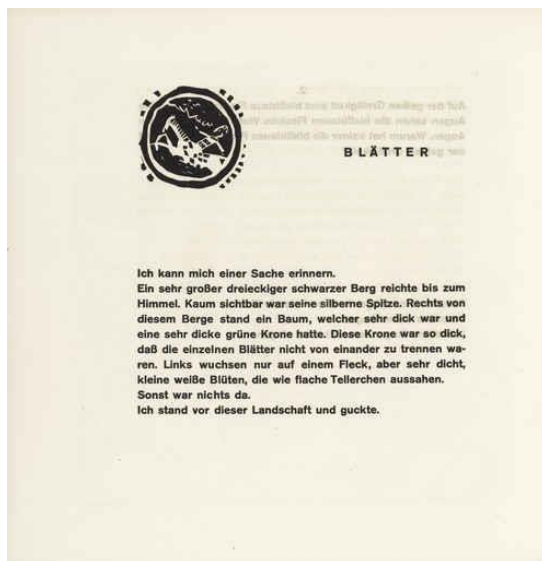


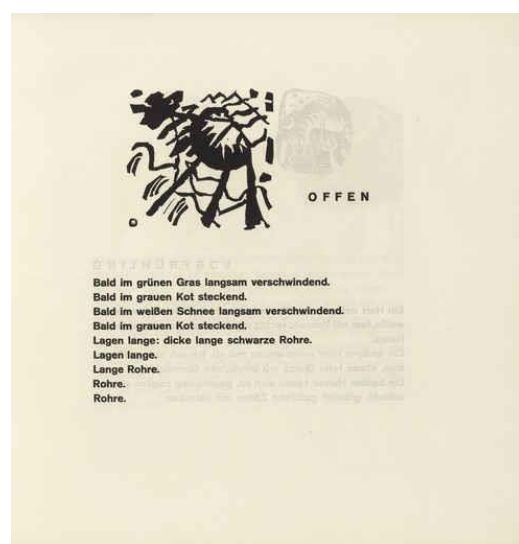






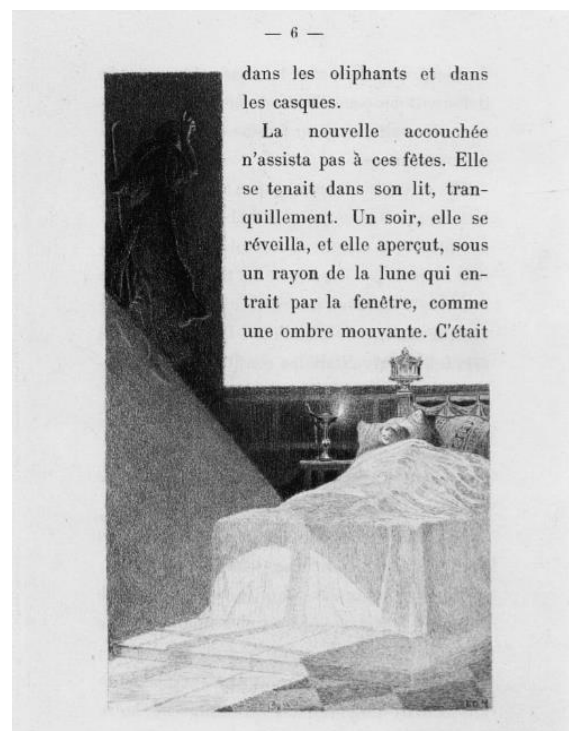
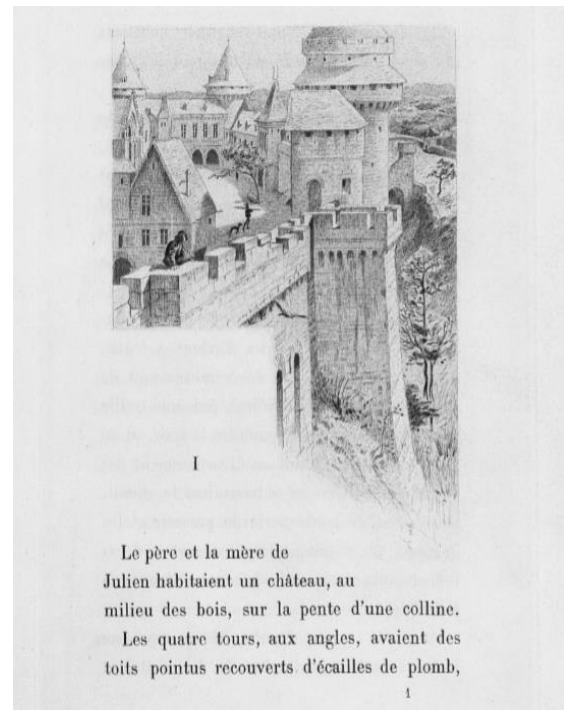
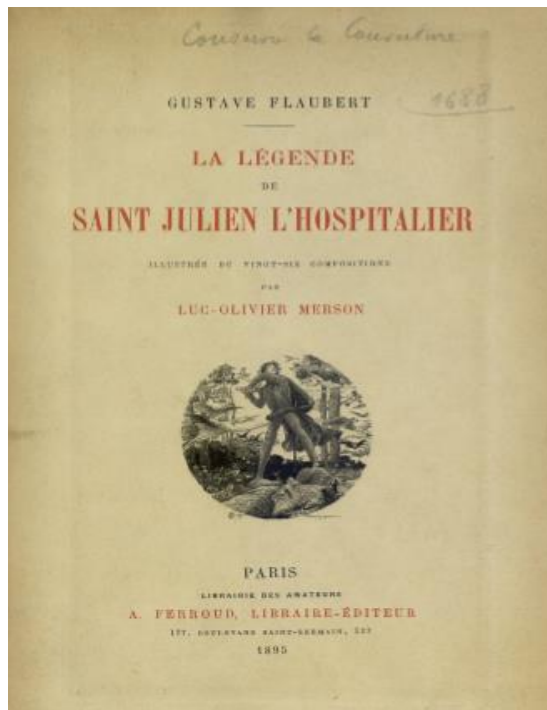
Amadeo de Souza-Cardoso no contexto da modernidade europeia:
Contributo para o conhecimento das suas conceções estéticas e plásticas

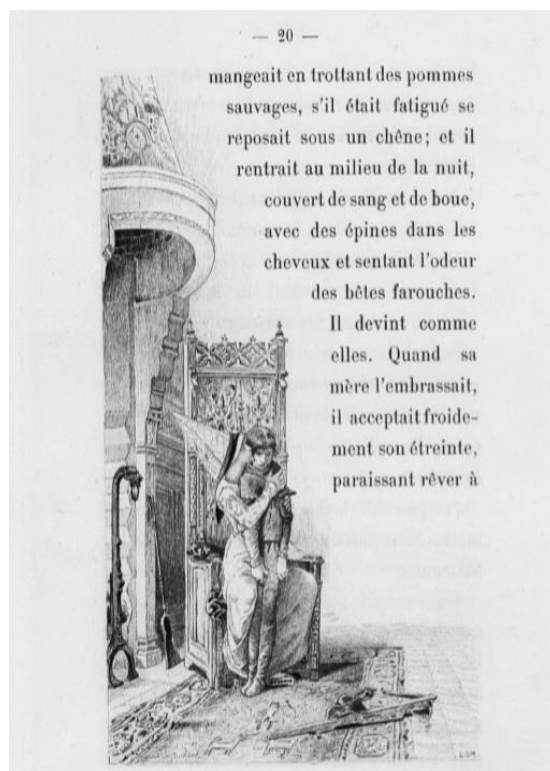
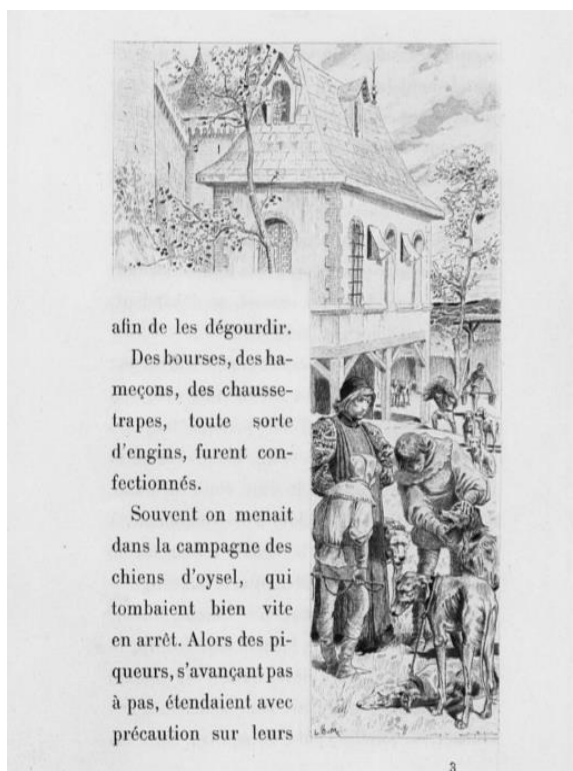
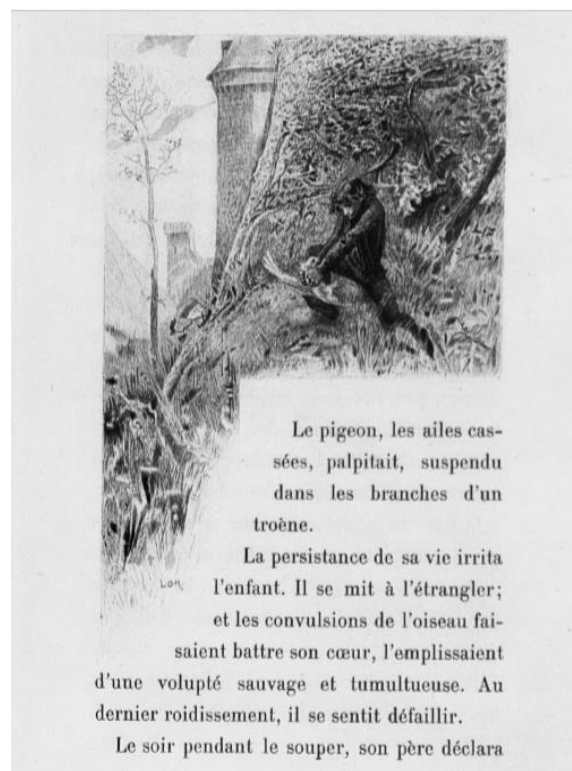
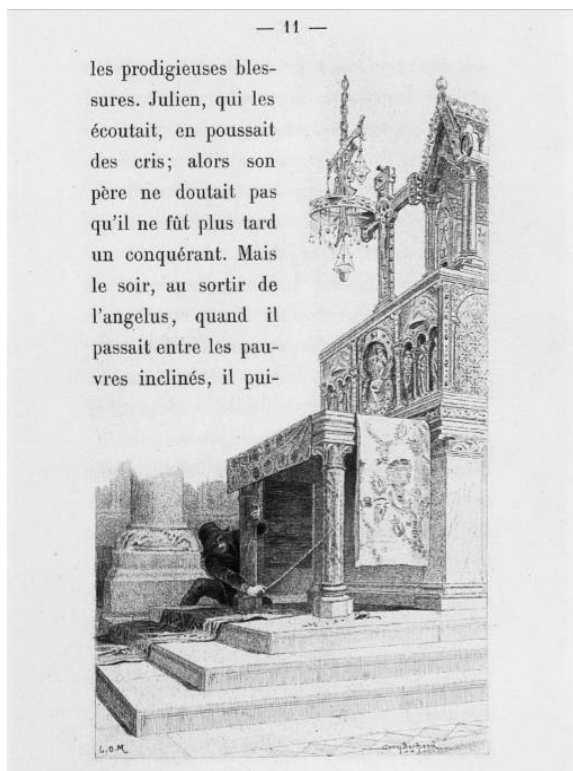


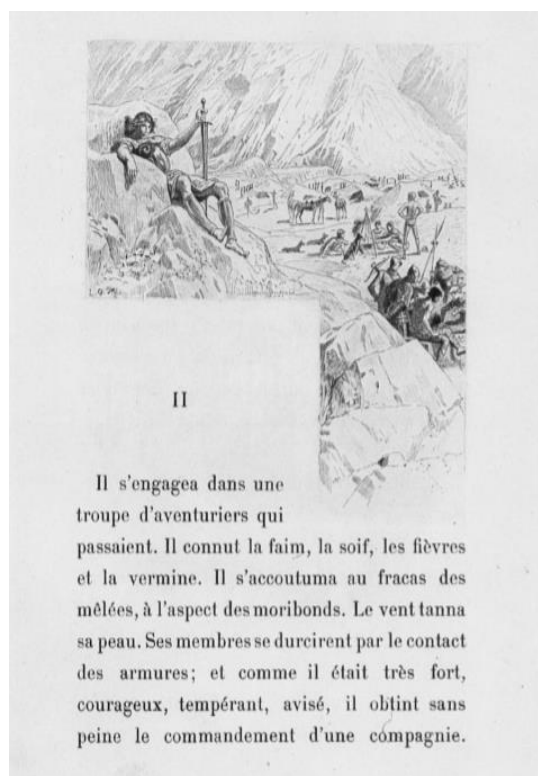
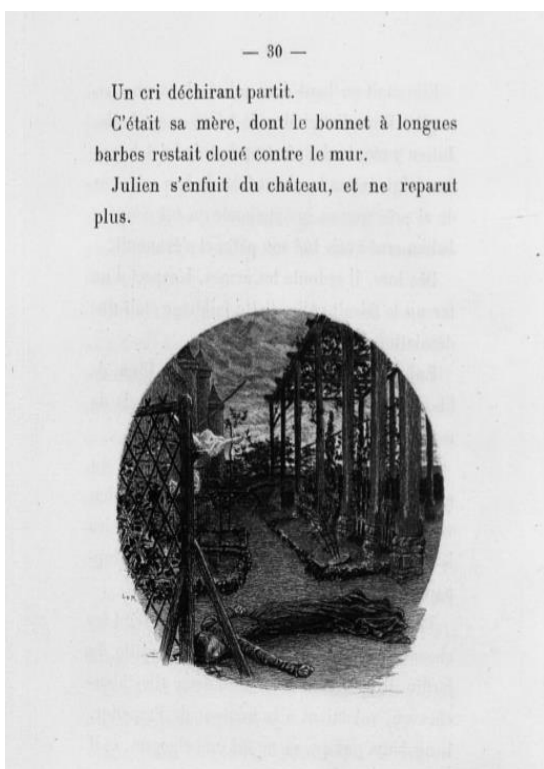
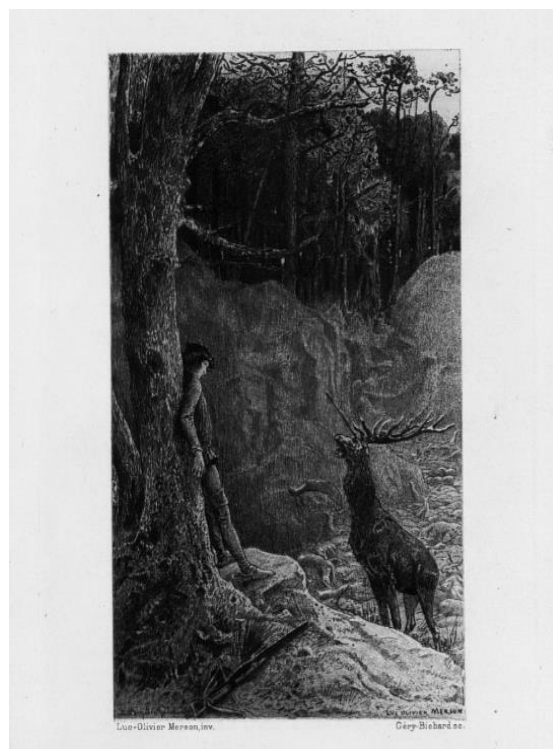
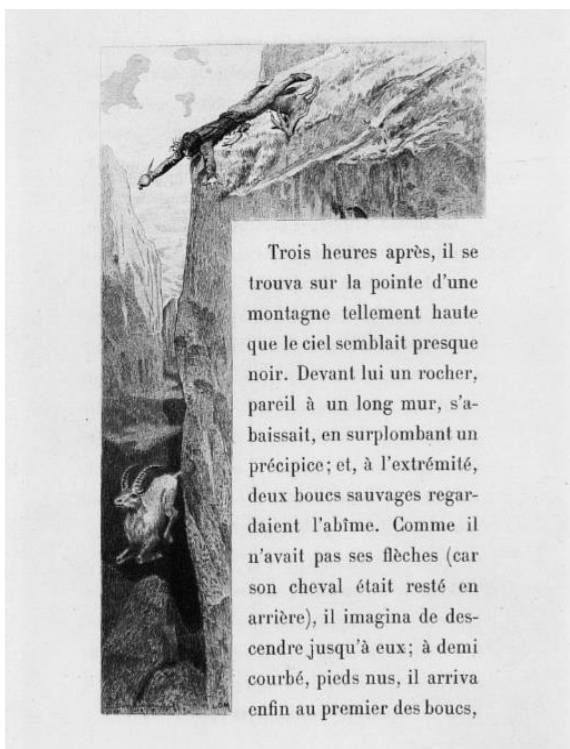


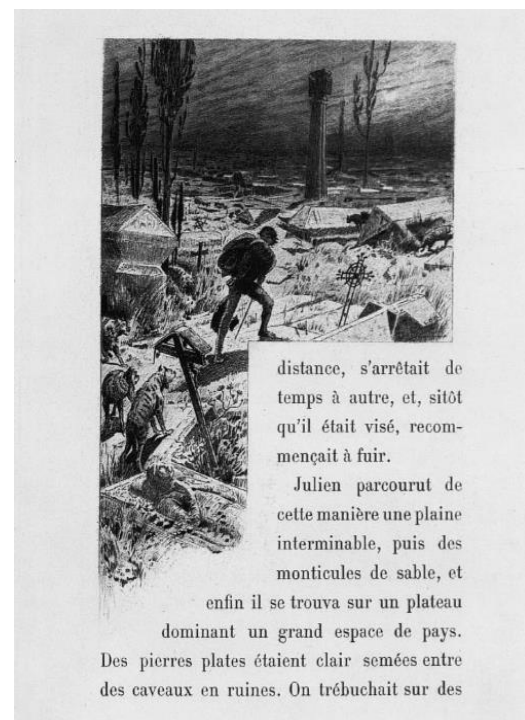
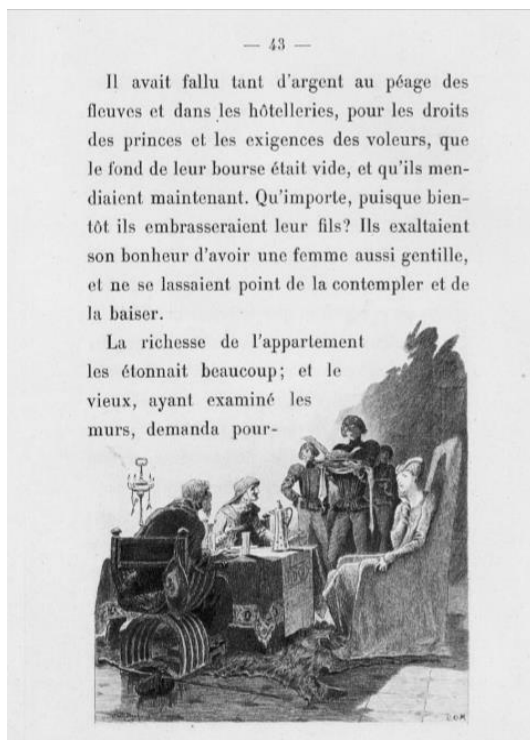
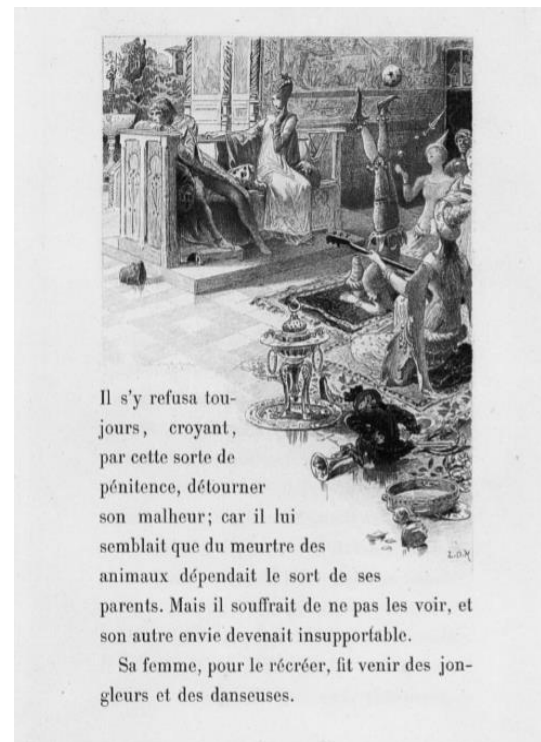
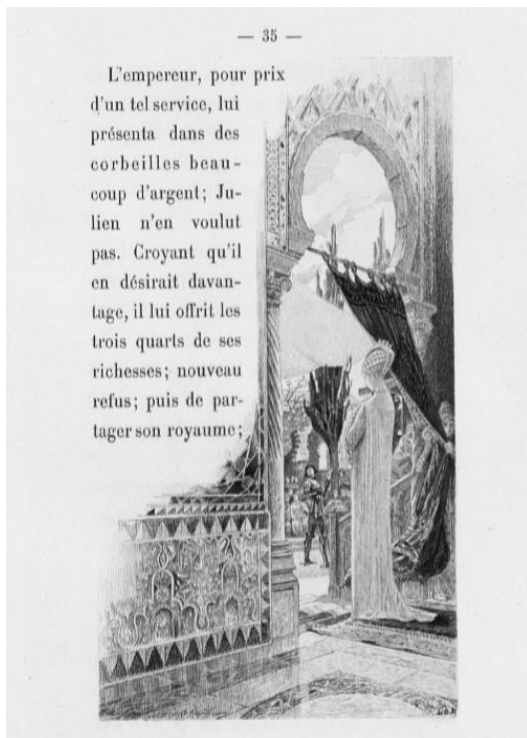
Anexo 3.

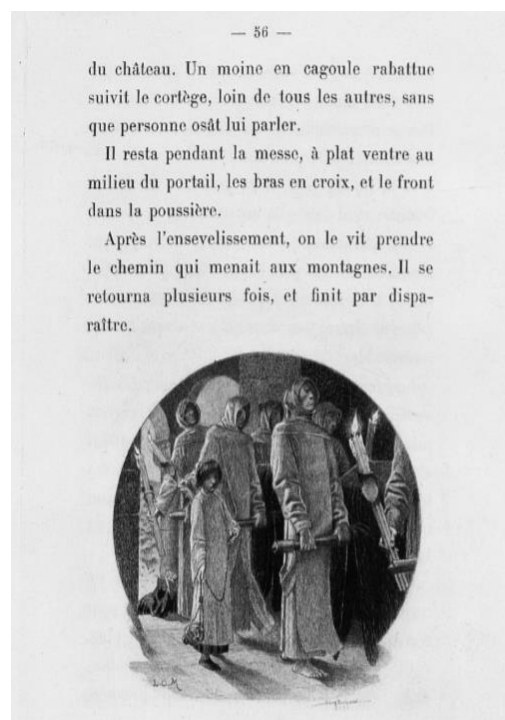
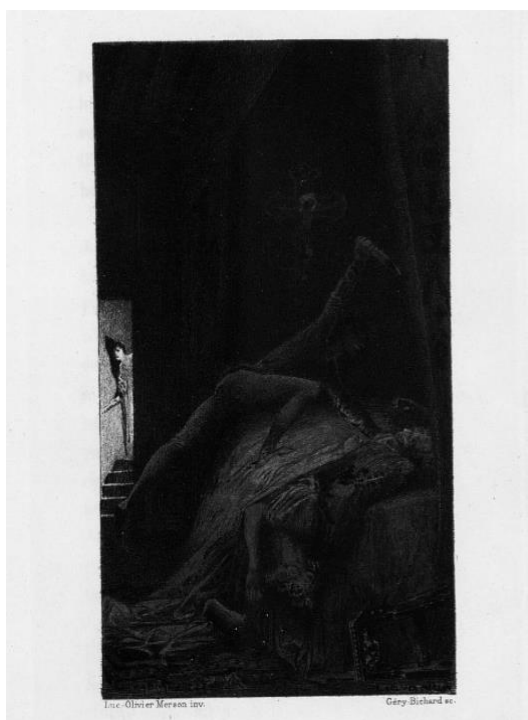
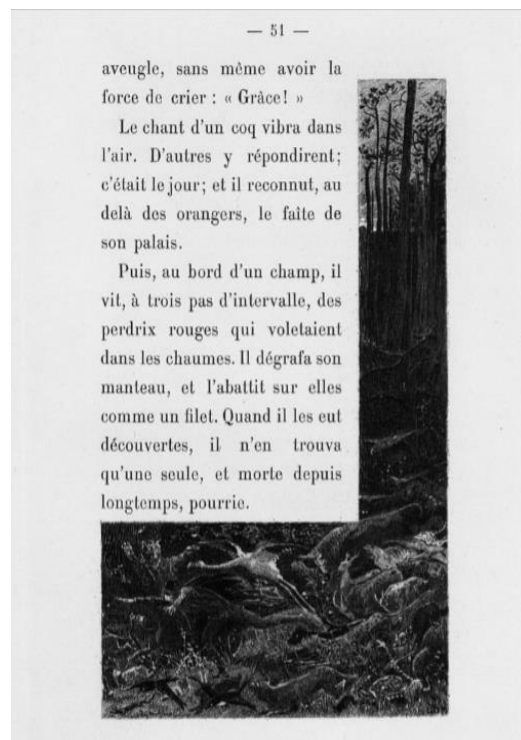
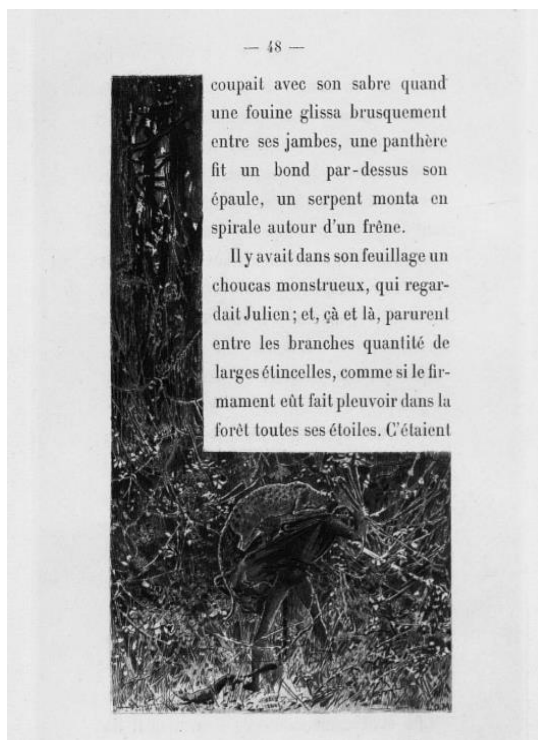
Luc-Olivier Merson, ilustração do conto *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* de Flaubert, 1895.

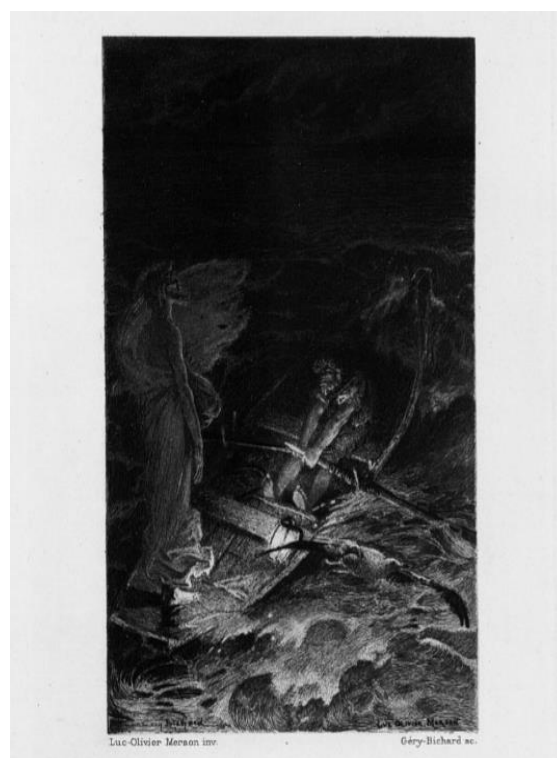
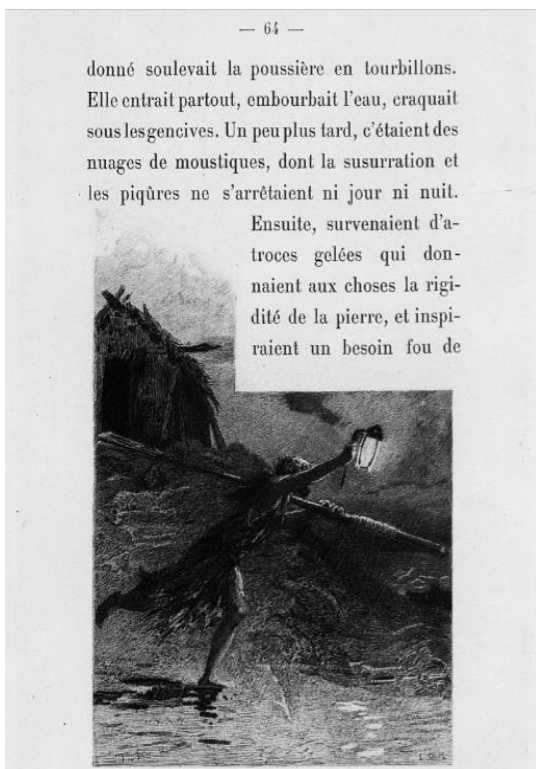
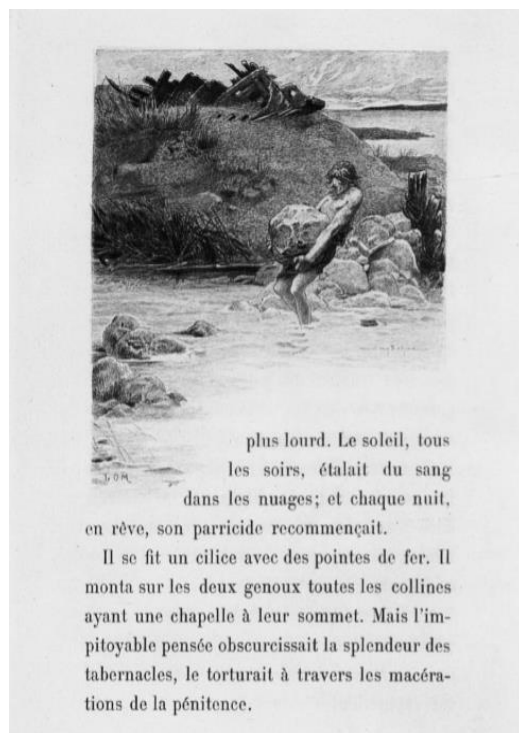
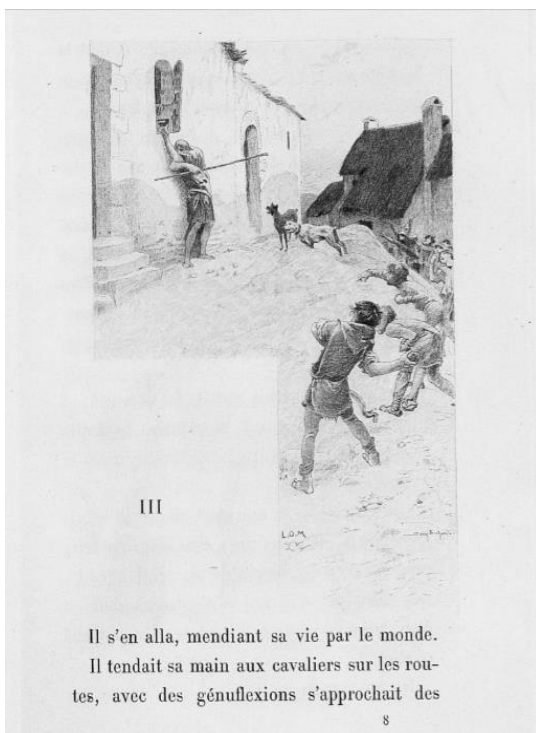


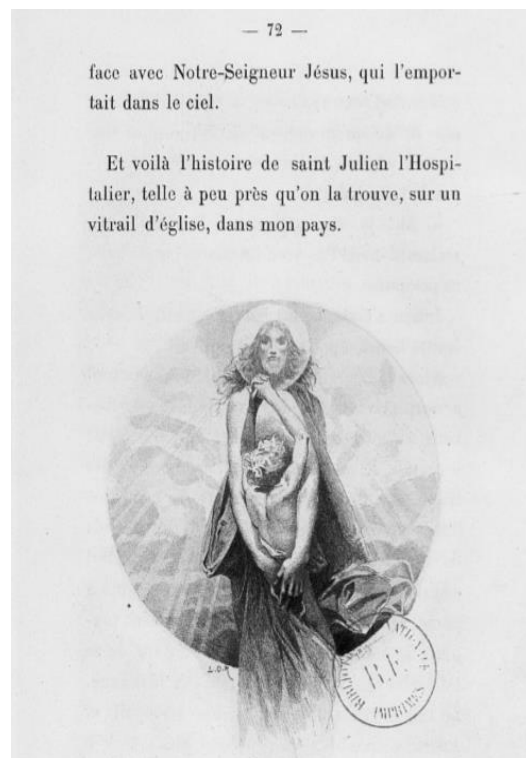
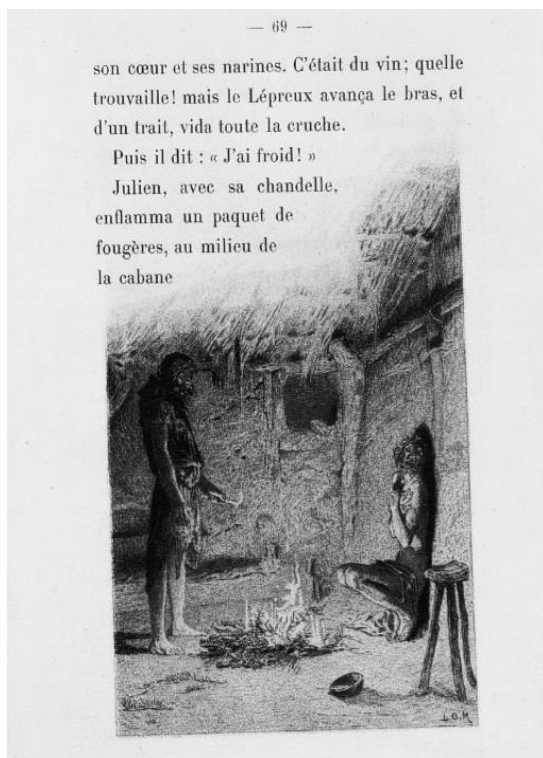








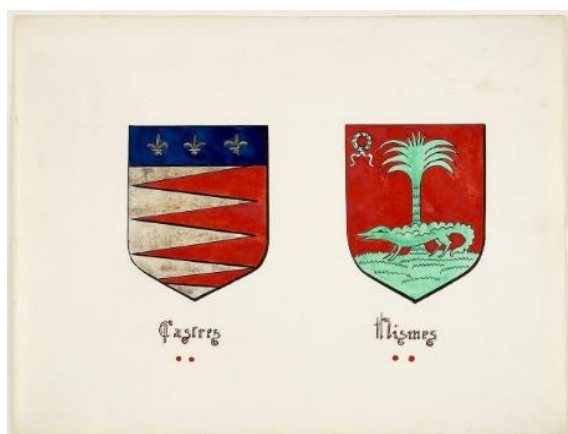
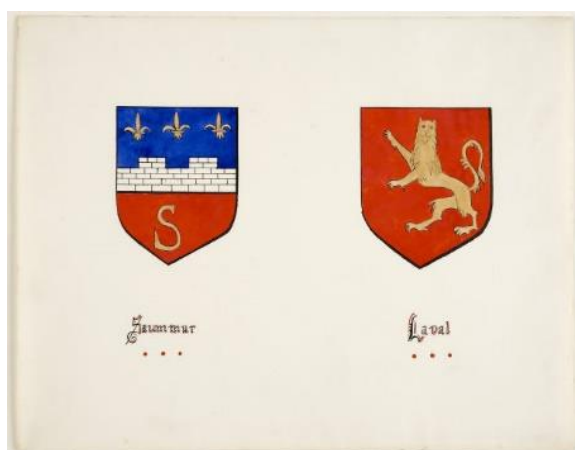


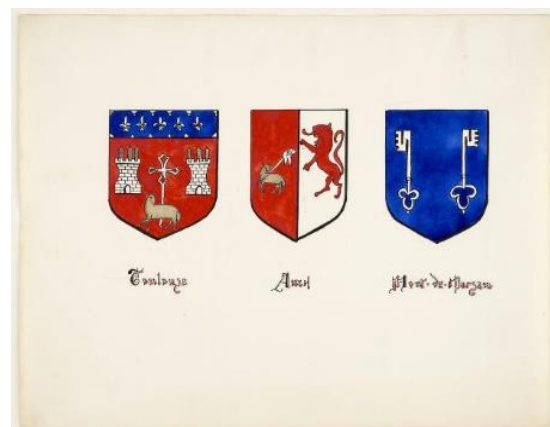
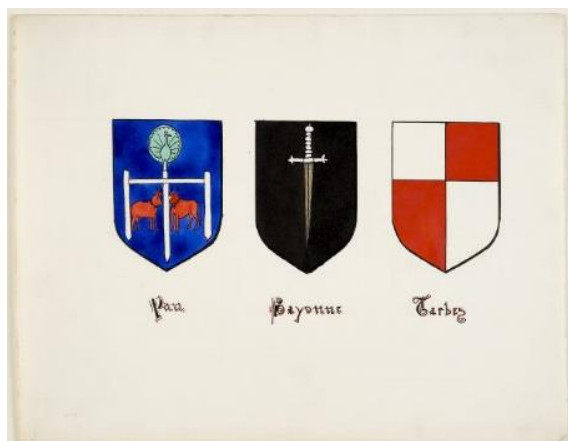


Anexo 4.

Amadeo de Souza-Cardoso, *Brasões da Bretanha*, 1912.







Anexo 5.

Amadeo de Souza-Cardoso, cópia manuscrita dos poemas populares “Balladas da Serra”,
1913.

